



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien


Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

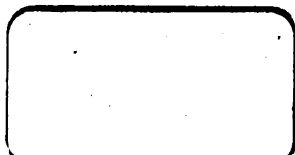
- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

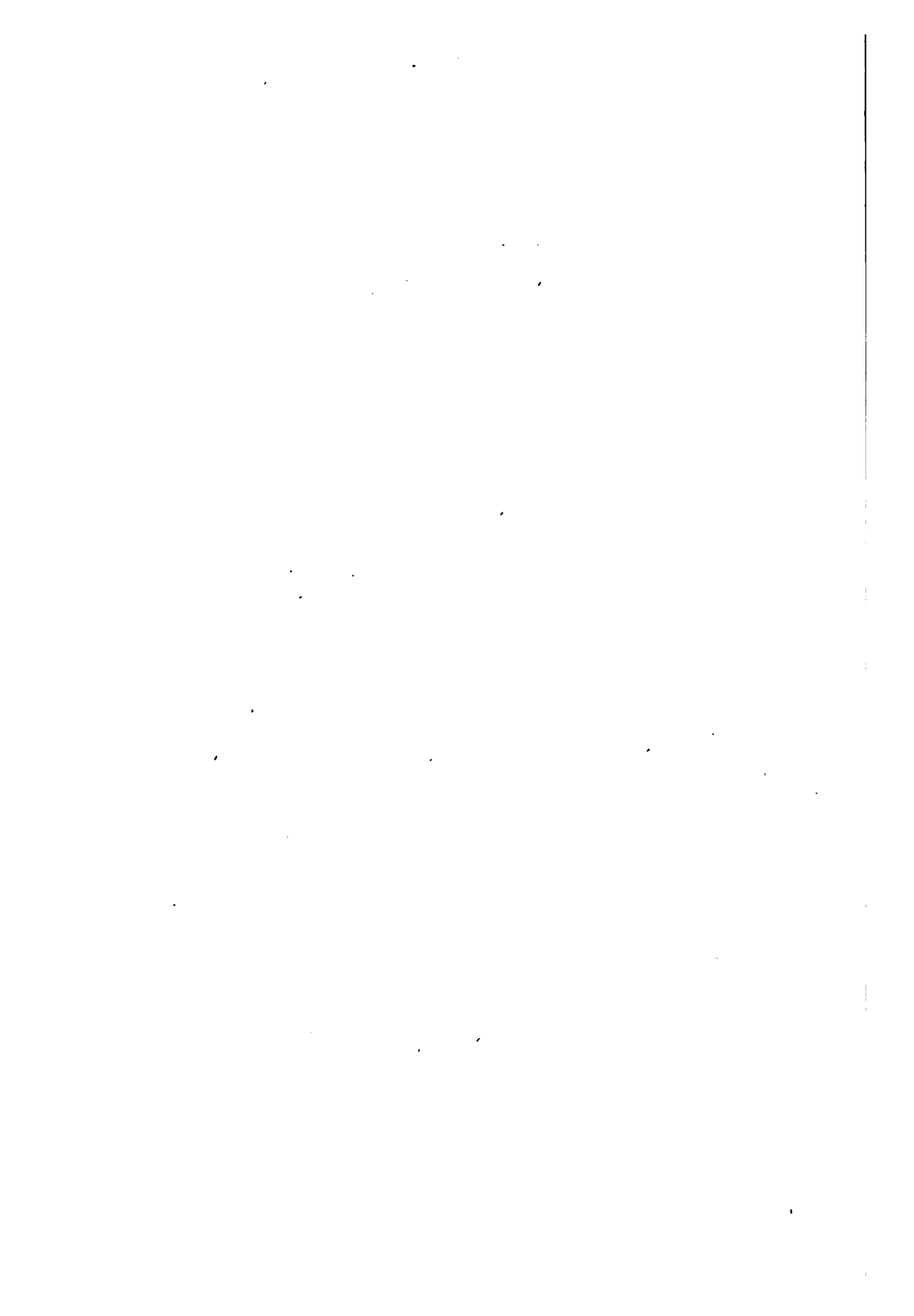
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



KF26332





Die Instrumental-Stücke des „Orfeo“
und
die ~~venetianischen~~ Opern-Sinfonien.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

vorgelegt von

Alfred Heuß

aus Ober.

Leipzig

Druck von Breitkopf & Härtel

1903.

KF26332

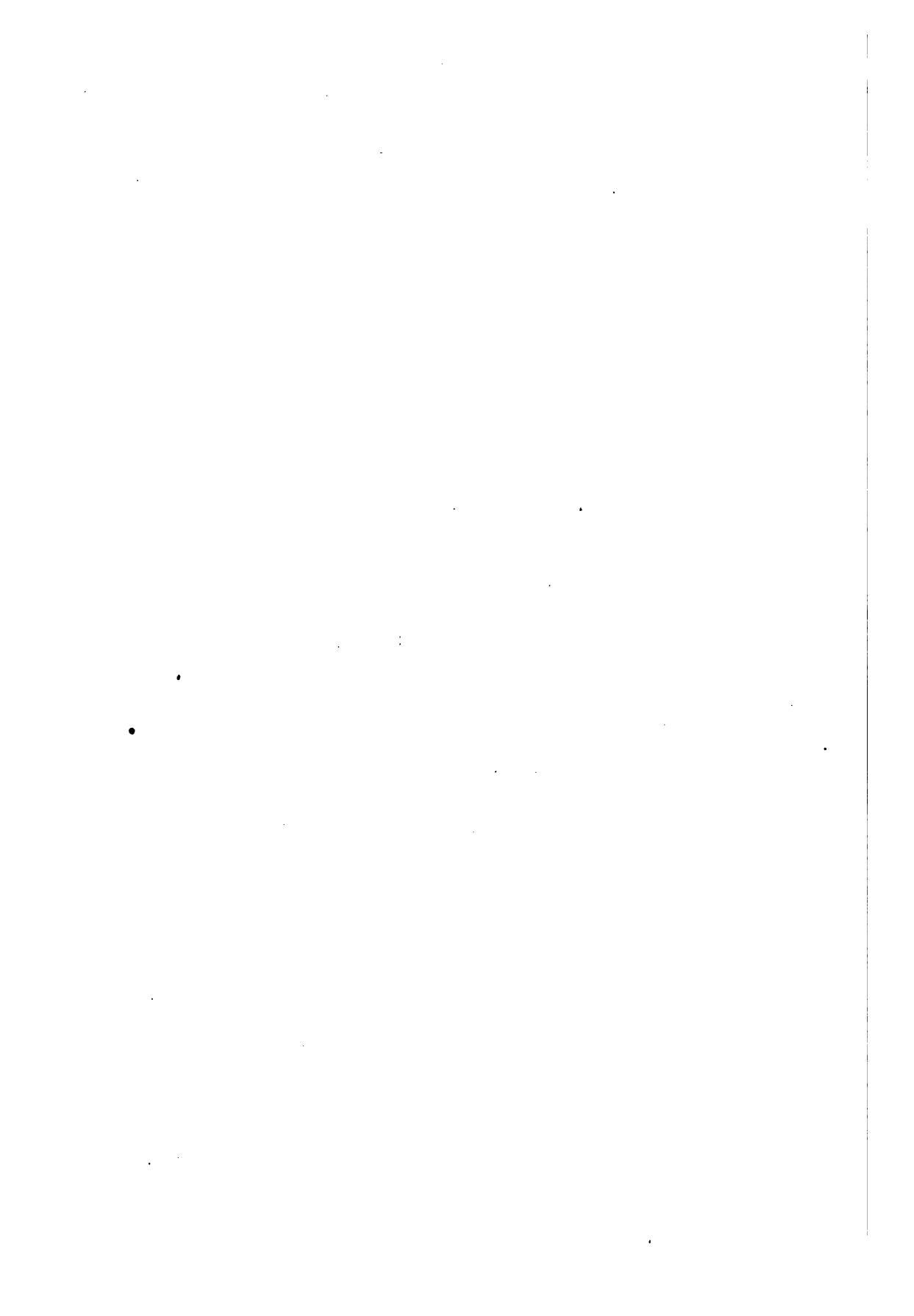
HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
OCT 13 1956

Meinem Vater

und dem

Andenken meiner Mutter

gewidmet.



Vorwort.

Sowohl die Instrumental-Stücke des »Orfeo« von Claudio Monteverdi wie auch die venetianischen Opern-Sinfonien sind noch nie einer näheren Besprechung unterzogen worden. Die Behandlung der ersten Frage ergab sich aus dem Studium der venetianischen Opern-Sinfonien, auf welche mich Herr Prof. Kretzschmar aufmerksam gemacht hatte, und mit denen mir die Instrumental-Stücke des »Orfeo« in ideellem und realem Zusammenhange zu stehen schienen. Über die weitere Berechtigung einer Besprechung dieser Stücke habe ich mich in der Einleitung ausgesprochen.

Für die Instrumental-Stücke des »Orfeo« lag der ziemlich vollständige Neudruck R. Eitner's im 10. Bande der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung vor, der zwar sämtliche Instrumental-Stücke enthält, aber einige wichtige, für das Verständnis des Ganzen wie Einzelnen unentbehrliche Stellen fortläßt, während andre durch Versehen mißverständlich geworden sind, worauf vorliegende Arbeit zurückkommen wird. Zum Vergleiche und zur Vervollständigung dienten die Originaldrucke von 1609 in der Kgl. Bibliothek zu Berlin und von 1615 in der Stadt-Bibliothek zu Breslau.

Die Abhandlung über die venetianischen Opern-Sinfonien wurde mir nur dadurch möglich, daß mir Herr Prof. Kretzschmar sein großes Material an solchen Sinfonien zur Verfügung stellte, deren Originale sich sämtlich in der Marcus-Bibliothek zu Venedig befinden. Über das Nähere, was Zweck und Anlage dieses Aufsatzes betrifft, sehe man die Einleitung zu diesem Teile der Arbeit nach.

Da die Behandlung des Stoffes ein Eingehen auf die übrige Instrumental-Musik erforderte, so mußten betreffs Beschaffung von Material mehrere Bibliotheken in Anspruch genommen werden. Es sind dies die Stadt-Bibliotheken zu Augsburg und Breslau, die Kgl. Bibliothek zu Berlin, die Hof-Bibliothek zu Dresden, die Kgl. Hof- und Staats-Bibliothek zu München, deren Bibliothekaren ich für ihr freundliches Entgegenkommen meinen besten Dank ausspreche.

Über die bei der Arbeit verwendete Literatur kann ich mich kurz fassen; für die Instrumental-Musik waren es in erster Linie:

Vorwort.

Winterfeld, »Gabrieli und sein Zeitalter«.

Wasielowski, »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert«.

Wasielowski, »Die Violine im 17. Jahrhundert« mit den dazu gehörenden Musik-Beilagen »Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts«.

Kretzschmar, »Führer durch den Konzertsaal«. I. 3. Aufl.

M. Seiffert, »Geschichte der Klaviermusik«.

L. Torchi, »La musica Instrumentale in Italia nel Secolo XVI, XVII, XVIII« (Rivista musicale 1897 ff.).

Für die Oper kamen ganz besonders in Frage:

Kretzschmar, »Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's«. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892.)

Kretzschmar, »Monteverdi's ,Incoronazione di Poppea'«. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894, Heft 4.)

Hugo Goldschmidt, »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert«.

Galvani, »I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII«.

Alle die mannigfachen anderen Arbeiten, besonders auf dem Gebiet der Instrumental-Musik, werden im Verlauf der Arbeit genannt werden, und begnüge ich mich hier, nur die grundlegenden Werke zu nennen.

Der Abhandlung über die Instrumental-Stücke des »Orfeo« ist ein Anhang beigegeben, enthaltend:

1. Ein Beitrag zur Klärung der Kanzonen- und Sonaten-Form.
2. Die Scherzi musicali Cl. Monteverdi's.
3. Sinfonie und Ritornell.

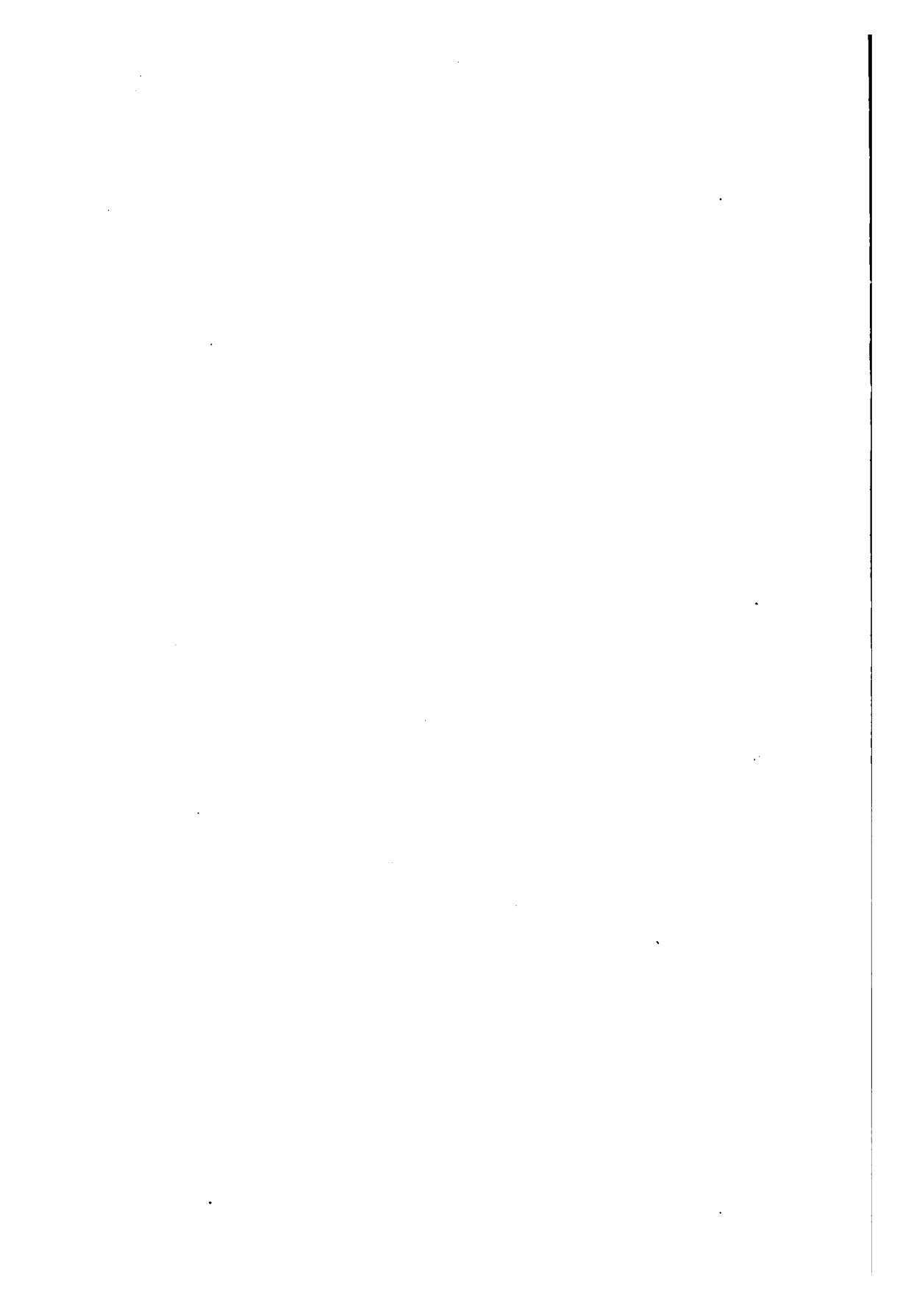
Diese Einzelfragen wurden deshalb der Arbeit nicht einverleibt, um mit ihnen nicht zu sehr den Zusammenhang des Ganzen zu unterbrechen.

Beide Teile der Arbeit sind als selbständige Abhandlungen in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft (IV. 2, 3) erschienen.

Lebenslauf.

Ich, Alfred Valentin Heuß, reformierter Konfession, Sohn des Apothekers Robert Heuß in Chur und seiner Frau Julie Heuß, geb. Hartmann, bin am 27. Januar 1877 zu Chur geboren. Vom 7. bis 12. Jahre besuchte ich die Stadtschule, hierauf das Gymnasium an der bündnerischen Kantonsschule in meiner Heimatstadt, worauf ich nach bestandener Reifeprüfung im Sommer 1896 das Konservatorium für Musik zu Stuttgart bezog und mich musikalischen Studien zuwendete. Dieselben setzte ich im Herbst 1898 an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München fort und begann zugleich das philosophische, besonders das musikhistorische Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität. Ich hörte die Vorlesungen der Herren Prof. Lipps, Riehl, Sandberger und nahm am kunsthistorischen Seminar teil. Seit Herbst 1899 studiere ich an der Universität zu Leipzig. Vorlesungen hörte ich bei den Herren Prof. Heinze, Köster, Kretzschmar, Prüfer, v. Öttingen, Riemann, Sievers, Wundt. Ferner nahm ich an musikhistorischen Seminarien und am deutschen Proseminar teil.

Allen den Herren Dozenten bin ich zu dauernder Dankbarkeit für die mir zu teil gewordenen Anregungen verpflichtet.



Einleitung.

Von Hawkins, dem Verfasser der »General history of the science and practice of music« bis auf die jüngste Gegenwart hat Claudio Monteverdi's »Orfeo« besonders auch in instrumentaler Hinsicht, von seiten der Forscher sich großer Beliebtheit zu erfreuen gehabt; gerade hierin sind immer wieder neue Betrachtungen an ihn geknüpft worden, und es gibt wohl auch keine kleinere Musikgeschichte, die für ihn nicht wenigstens einige Zeilen aufgewendet hätte. Was beim »Orfeo« immer wieder angezogen hat, war etwas Äußerliches, und man könnte eine längere, aber nicht uninteressante Geschichte gerade dieses »Äußerlichen« erzählen; was angezogen hat, war in allererster Linie die Instrumentation, wobei Monteverdi mit Recht als der erste und als genialer Instrumentator gepriesen wird. Mit beinahe geheimem Grauen sieht man immer wieder das Orchester des 16. Jahrhunderts, von dem wir uns trotz allem keine ganz klare Vorstellung machen können, ausgepackt werden, von den Instrumental-Stücken hört man aber so gut wie nichts, so daß ein Unbetheiligter beinahe auf den Gedanken kommen könnte, ob eigentlich Monteverdi zu seiner Instrumentation auch Stücke geschrieben habe! Wenn die vorliegende Abhandlung also ebenfalls im Sinn hat, die Instrumental-Stücke des »Orfeo« einer Besprechung zu unterziehen, so wird sie gut tun, dieselben von einer anderen Seite anzufassen. Dies wäre einmal eine Prüfung auf den allgemeinen musikalischen Wert, verbunden mit der Untersuchung, wie die Stücke in den Zusammenhang des Musikdramas passen, ein vielleicht nicht unverdienstliches Verfahren, indem selbst allerneueste Werke über Geschichte der Musik, wie das Compendium der Musikgeschichte von Prosnitz¹⁾ über die Instrumental-Stücke das Urtheil fällen, daß »ein reichliches Aufgebot von Instrumenten auf

1) Band II, S. 20.

äußerliche Wirkung« abziele, und daß auch die Ritornelle nicht »übel« seien. Wenn es dieser Arbeit gelingt, eine höhere Auffassung über diese Stücke zu erzielen, so glaubt sie schon hierdurch eine Berechtigung für eine ausführlichere Besprechung derselben erlangt zu haben.

Doch dies wäre nicht alles: die Instrumentalmusik-Geschichte hat bis dahin von den Instrumental-Stücken des »Orfeo« nicht die geringste Notiz genommen, obgleich die geschlossenen Formen derselben zu einer Besprechung förmlich einladen mußten. Der Grund mag wohl der gewesen sein, daß man mit den kleinen Formen nicht viel anzufangen wußte, und daß, weil die Stücke von der übrigen Instrumental-Musik in Form und Charakter abwichen, man sie überhaupt nicht zu derselben rechnete. Sonderbar ist allerdings hierbei, daß aus einer Zeit, die sich in vollständigem Umschwung befand, so ausgeprägte Literatur-Denkmäler wie diese Stücke nicht gerade zur Charakterisierung der neuen Epoche benutzt wurden. Hier ist aber überhaupt wohl etwas von den Historikern, welche die Instrumental-Musik behandelten, außer Acht gelassen worden, nämlich eine Wirkung der großen musikalischen Revolution, die wir kurz mit der Entstehung der Monodie bezeichnen, auch auf dem Gebiete der Instrumental-Musik zu suchen; wer eine Geschichte der italienischen Instrumental-Musik zur Hand nimmt, der muß unbedingt auf den Gedanken kommen, daß die musikalische Umwälzung an der Instrumental-Musik spurlos vorbeigegangen sei, denn die gesamte Literatur von Wasielewski's grundlegendem Werke »die Violine im 17. Jahrhundert« bis auf Torchi's eingehende Arbeit über diesen Gegenstand in der »Rivista musicale« 1897 geht ruhig an dem gewaltigen Ereignis vorbei. Da vorliegende Arbeit diese Frage wenigstens berühren zu müssen glaubte, und andererseits die Bedeutung dieser Instrumental-Stücke nur im geschichtlichen Zusammenhange erkannt werden kann, so ergibt sich eine, wenn auch kurze Darstellung der Instrumental-Musik vor Entstehung der Monodie von selbst.

1. Die Instrumental-Musik vor Entstehung der Monodie.

Die Entstehungszeit einer selbständigen Instrumental-Musik¹⁾ in Italien, von welchem Lande in dieser Arbeit nur die Rede ist, liegt nicht weit von der Zeit des neuen Stils, aber noch ganz in der Periode der abso-

1) Unter Instrumental-Musik ist, wo nicht ausdrücklich bemerkt, nur die Orchester- und Kammer-Musik (mit Ausschluß der Orgel- und Klavier-Musik, zu verstehen. — Die Darstellung dieser Zeit der Instrumental-Musik geht nicht auf die einzelne Literatur ein, sondern sucht nur die charakteristischen Merkmale derselben vor Augen zu führen; sie stützt sich neben! der einschlägigen Literatur besonders auf die Notenbeilagen in Wasielewski's »Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrhundert«, in desselben Verfassers Schrift »Die Violine im XVII. Jahrhundert«, in Rit-

luten Herrschaft der mehrstimmigen Musik, was natürlich von Wichtigkeit für sie werden mußte. Als der neue Stil aufkam und den »Kampf gegen den Kontrapunkt« begann, war sie bereits eine geschlossene Macht geworden, die sich ebensowenig wie die mehrstimmige Vokal-Musik mehr beseitigen ließ, und zudem war sie auch bereits auf ihrem kurzen Gange zu so viel innerer Selbständigkeit gelangt, daß sie für das Musikdrama verwendet werden konnte, wenn auch mit Veränderung ihres Aussehens. Denn in's Leben gerufen von Komponisten, die in erster Linie für Gesang, in zweiter dann auch für Tasten-Instrumente tätig waren, hatte die Instrumental-Musik — was nahe liegt — die polyphone Schreibweise angenommen. Dieses Herauswachsen aus dem Boden der Vokal-Musik war für sie von ungemeinem Vorteil; denn ganz im Anschluß an den vollendeten Stil derselben konnte sie verhältnismäßig schnell auf eine künstlerische Stufe gelangen, die sie niemals so schnell erreicht haben würde, wenn sie ganz auf sich selbst angewiesen gewesen wäre. Da es in erster Linie venetianische Tonmeister waren, welche eine künstlerische Behandlung der Instrumental-Musik vornahmen, und bei diesen der vieltimmige Tonsatz als Normalsatz galt, so war es natürlich, daß der von ihnen geschaffene Instrumental-Stil auch in dieser Beziehung mit dem vokalen übereinstimmte, so daß Stücke bis zu 22 Stimmen vorkommen.

Lange vor Entstehung dieser Orchester-Musik hatte es schon eine Instrumental-Musik außer für Laute besonders für Tasten-Instrumente gegeben; diese Orgel- und Klavier-Literatur gibt einen Schlüssel für das Verständnis der Entwicklung der ganzen Instrumental-Musik vor 1600. Das Streben dieses ganzen Zeitraumes geht dahin, eine Konzentration des ganzen Tonmaterials zu stande zu bringen, und, was mit diesem Streben nach äußerer Einheitlichkeit Hand in Hand geht, einen bestimmten, ausgesprochenen Gefühlsinhalt wiederzugeben. Die vorgabrielische Instrumental-Musik läßt dieses Streben ebenso genau erkennen, als einem am Anfange der Entwicklung der Mangel eines auch nur einigermaßen präzisierten Ausdruckes auffällt; wenn irgendwo, dann zeigt sich hier, wie das Mißverhältnis von Form und Gehalt zu einem unbefriedigenden Resultat führt. Den Instrumental-Stücken von Buus, Willaert fehlt es nicht sowohl an innerem Gehalt, als vielmehr an der Form; es ist der Mangel an der Einsicht, wie ein Instrumental-Stück anzulegen sei, der uns einen Teil dieser vorbereitenden Musik ungenießbar macht. Wenn Buus¹⁾, der auf der untersten Sprosse des Instrumental-Stiles steht, Ricercars von 220 Takten schreibt, Claudio Merulo und Andrea Ga-

ter's »Geschichte des Orgelspiels«, sowie auf Riemann's »Alte Kammer-Musik«.
(Augener.)

1) Beilagen zur »Geschichte der Instrumental-Musik im 16. Jahrhundert« von Wasielewski.

brieli solche von etwas über 100 Takten, Giovanni Gabrieli's Instrumental-Stücke bereits den bescheideneren Umfang von 70—80 Takten aufweisen, so ist darin schon äußerlich das klare Bestreben der Zeit zu erkennen auszuschneiden, zu vereinfachen, der Instrumental-Musik eine knappere Form zu geben, ein Beweis, daß sie beginnt, selbständiger zu werden und ihren eigenen Weg zu gehen, indem die beinahe endlosen Längen der vorhergehenden Periode zu direkter Formlosigkeit geführt hatten. Insbesondere dem hellsehenden Giov. Gabrieli entging der Mangel an Übersichtlichkeit, die dieser früheren Instrumental-Musik beinahe ganz und gar fehlt, nicht; sein Streben geht denn auch entschieden dahin, eine solche in seinen Stücken zu gewinnen, was ihm auch in gewisser Beziehung gelingt; er erreicht Übersichtlichkeit einmal durch einen Kunstgriff, nämlich durch die Mehrchörigkeit¹⁾, ferner durch Instrumentation und dann aber auch durch ein inneres Mittel, durch Aufstellung eines scharfen Gegensatzes, wie beispielsweise in einer von Wasielewski neugedruckten Kanzone²⁾.

Mit der Instrumentation war der Instrumental-Musik ein Prinzip gewonnen worden, das der Vokalmusik abgeht³⁾. Diese Neuerung in der Instrumental-Musik hätte von Wichtigkeit werden können, wenn der Gang der musikalischen Entwicklung seinen Weg dahin genommen hätte: aber sie wird von derselben so ziemlich ignoriert; das 17. Jahrhundert ist, was Instrumentation anbelangt, in Italien außer vereinzelt Fällen beinahe unfruchtbar geblieben. Die Entwicklung geht nach einer vollständig anderen Seite; die Instrumental-Musik sollte ihr Wesen viel tiefer als in der Instrumentation suchen, die immer etwas Sekundäres, Untergeordnetes bleiben wird. Die Anregungen, welche gerade in dieser Beziehung Gabrieli und in weit höherem Maße Monteverdi durch ihr Beispiel geben sollten, sie fanden keine Nachfolge. Das historisch Wichtige davon ist, daß eine Ausbildung nach dieser Seite hin weiter nicht zu bedauern ist und für die ganze Zeit ein gutes Zeugnis ablegt; für die Instrumental-Musik war es auch von äußerster Wichtigkeit, daß sie ihren eigenen Stil zur Ausbildung brachte, was vielleicht nicht in diesem Maße der Fall gewesen wäre, wenn sie sich auch anderen, mehr äußeren Interessen gewidmet hätte. Und im 17. Jahrhundert hat dann

1) Dieser Zug geht durch das ganze Schaffen Gabrieli's; selbst in seinen Madrigalen wendet er Mehrchörigkeit an. (Ambros, Musikgeschichte III, S. 544.)

2) Nr. VIII der Sammlung »Instrumental-Sätze vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts«. Bonn 1874.

3) Die öfters geäußerte Ansicht, daß Gabrieli's Instrumental-Stücke noch ganz vokalen Charakter hätten, muß deshalb, weil Gabrieli die Instrumente in ihrer Eigenart anwendet, zurückgewiesen werden; die vom Komponisten beabsichtigte Wirkung würde man niemals mit einem Chore erreichen können; auch wären manche Tonlagen für menschliche Stimmen bedenklich.

auch Italien, viel weniger Deutschland, das Verdienst, Hand in Hand mit der Ausbildung der Violin-Technik zugleich den instrumentalen Stil von innen heraus geschaffen zu haben. Denn diesen, um wieder auf Gabrieli zurückzukommen, auf neue Bahnen zu bringen, war genanntem Meister nicht vorbehalten. Eine Reformation an Haupt und Gliedern hat Gabrieli nicht herbeigeführt. Sein Fortschritt gegen früher besteht außer den bereits angegebenen Neuerungen in der freieren Anwendung des fugierten Stiles, einer jener dem Komponisten vielleicht unbewußten Züge, die dem Einflusse der neuen Zeit zuzuschreiben sind. Im wesentlichen unterscheidet sich aber Gabrieli im Satzbau von seinen Vorgängern nicht. Betrachtet man den Aufbau eines Instrumental-Stückes innerhalb eines geschlossenen Teiles, so wird man von einem wirklich instrumentalen Aufbau, der Periodisierung verlangt, nicht reden können; es strömt durch die meisten dieser Stücke, wie überaus treffend bemerkt worden ist¹⁾, eine »unendliche Melodie«; wie ein Naturwald, den keine berechnende Menschenhand angelegt, nehmen sich diese vielstimmigen Stücke aus; ein Takt reicht dem anderen innig verschlungen die Hände, ist mit dem andern durch Synkopen, Bindungen auf's engste verknüpft, wie in einem Wald ein Baum durch seine Zweige und Äste in den anderen greift. So ist ein reiches polyphones Gewebe das Merkmal der Instrumental-Musik vor Entstehung der Monodie, und sie stimmt darin mit den anderen Musik-Gattungen überein; im Gefühls-Inhalt steht sie aber, soweit es wenigstens die vorgabriellische betrifft, weit hinter ihnen zurück. Hält man sie mit der gleichzeitigen Vokalmusik zusammen, so wird ihr eine gewisse Ausdruckslosigkeit und Monotonie nicht abgesprochen werden können. Zwar versuchen die Komponisten schon um diese Zeit zu charakterisieren; ihren weltlichen Kompositionen geben sie Namen, teils Personen-, teils Ortsnamen, aber das künstlerische Resultat fällt dennoch mager aus und tiefere Unterschiede weisen die Stücke nicht auf. Auch in dieser Beziehung, was musikalischen Ausdruck anbelangt, sind es G. Gabrieli, und vor ihm auch sein Oheim, welche der Instrumental-Musik wirkliches Leben einhauchen; sie sind es, welche den Charakter ihrer Zeit auch in der Instrumental-Musik wiederzugeben im stande waren, aber, muß man hinzufügen, nur insoweit sich dieser auf das öffentliche Leben bezieht. Diese Sonaten und Kanzonen eines G. Gabrieli sind so recht der Ausdruck des venetianischen Volkes dieser Zeit; einerseits eine oft beinahe das Elegische streifende Feierlichkeit, wie sie der Haltung bei hohen Kirchen-Festen entsprechen mochte, und andererseits eine fröhliche, aber in ihrer Fröhlichkeit wohldisziplinierte Festlichkeit, wie sie ein Venetianer dieser Zeit bei Festen zu Ehren des

1) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, S. 6.

Dogen oder anderer großen Würdenträger wohl beobachtete, sind die am stärksten hervortretenden Charakterzüge der Gabrieli'schen Tonstücke¹⁾. Subjektive Regungen, intime Züge sind ihnen aber noch fremd; es ist der künstlerische Ausdruck mehr einer ganzen Nation als eines einzelnen Menschen. Das ganze weite Gebiet individuellen Seelenlebens, der eigentlichen Domäne der späteren Instrumental-Musik, wiederzuspiegeln, war dieser Musik noch verschlossen, wie, wenn auch in beschränkterem Maße, der übrigen damaligen Musik.

Sehen wir nach dieser kurzen Betrachtung der Instrumental-Musik vor 1600 zu, wie sie sich zu der neuen Zeit verhält; es ist dies auch deshalb notwendig, weil, wie in der Einleitung bereits bemerkt, in der gesamten dieses Kapitel der Instrumental-Musik behandelnden Literatur eigentümlicherweise die Instrumental-Musik dieser Zeit noch nie in Zusammenhang mit dem Geist der neuen Periode gebracht worden ist, es sei denn in dem Sinne, daß die Instrumental-Musik die Formen des Dramas beeinflußt hätte²⁾.

Die Gabrieli'sche Orchester-Musik ist, wie sie in formeller und geistiger Beziehung auseinandergesetzt worden ist, das strikte Gegenteil dessen, was die *Nuove musiche* wollen und bringen. Man sieht dies am klarsten aus dem Resultat des Arbeitens auf dem instrumentalen Felde während des 17. Jahrhunderts; dieses ist eine Solo-Musik (Solo- und Trio-Sonate), deren Ausbildung ganz analog den Formen in der dramatischen Musik, der Arie, in diesem Jahrhundert vor sich geht, während die Gabrieli'sche Sonate durchaus Orchester-Musik, und zwar eine solche im Sinne der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts gewesen war. H. Riemann vertrat schon früher die Ansicht, daß die Trio-Sonaten auch in orchestraler Besetzung gespielt worden seien, wofür er letzthin den Beweis in Trio-Sonaten des Mannheimer Komponisten Stamitz³⁾ fand, bei welchen ausdrücklich bemerkt ist, daß sie auch in Orchester-Besetzung gespielt werden könnten. Dieser absolut unzweideutige Beweis hat seine Beglaubigung nur für das 18. Jahrhundert, das sozusagen als Normal-Zeitalter der Orchester-Musik eine derartige Besetzung ohne weiteres verständlich macht; für das 17. Jahrhundert, in dem in Italien vor allem die Monodie interessierte und einzig modern war, werden zwar Trio-Sonaten gelegentlich, d. h. wenn Spieler

1) Näher über diesen Punkt habe ich mich im Anhang dieser Arbeit: »Ein Beitrag zur Klärung der Sonaten- und Kanzonen-Form« ausgesprochen.

2) L. Torchi, *La musica Instrumentale in Italia nel Secolo XVI. XVII. XVIII* (*Rivista musicale* 1897): *La musica Instrumentale pura e indipendente dovera risentire un influenza da questa forma instrumentale applicata alla lirica e al dramma, forma embrionale di tutte le caratteristiche instrumentali successive, e la risenti infatti contemporaneamente e parallelamente alla lirica in principio del seicento.*

3) Blätter für Haus- und Kirchenmusik I, 1902.

vorhanden waren, auch in mehrfacher Besetzung gespielt worden sein; die eigentliche Besetzung war aber, und zwar aus dem angegebenen Grunde, sicher die solistische. Die weitere Entwicklung und das Ergebnis der Gabrieli'schen Orchester-Musik hätte ohne Entstehen und Dazwischenkommen des monodischen Stils ebenfalls eine, wenn auch in ihren Mitteln gesteigerte und in ihrem Ausdruck mannigfaltigere Orchester-Musik sein müssen. Statt dessen ist das Resultat der Musikübung die Solo- und Trio-Sonate, subjektiv sich äußernde Musikgebilde. Erst das Ende des Jahrhunderts bringt auf einem Umwege eine Art Orchester-Musik zu stande, aber nicht sofort eine eigentliche, sondern eine solche, die das subjektiv solistische Moment noch nicht entbehren kann — die Geschichte macht keine Sprünge — das *Concerto grosso*. Und erst als auch dieses, das lange Zeit das Haupt-Interesse der Musik-Treibenden bildete, im Laufe des 18. Jahrhunderts überwunden war, konnte wieder eine eigentliche Orchester-Musik beginnen, nachdem sie auf diesem grandiosen Umwege der Instrumental-Musik von mehr als einem Jahrhundert, dem wir aber die herrlichsten Blüten in derselben verdanken, alle Momente aufgenommen hatte, die sie befähigten, als eine ganz neue Kunst zu erscheinen. — Man entschuldige diese Abschweifung; aber Überblicke sind nicht ohne Nutzen.

Das historisch Bedeutsame an der Entstehung der instrumentalen Solo-Musik, das nicht genug betont werden kann, ist die Tatsache, daß sich diese nicht aus der Gabrieli'schen Sonate ausgeschieden, sich von dieser abgezweigt hat, sondern daß sie von derselben vollständig unabhängig entstanden ist; wie könnte auch sie, Solo- und Kammer-Musik, so direkt aus der öffentlichen Musik der Gabrieli'schen Schule entstehen¹⁾! Diese Solomusik ist eine direkte Begleiterscheinung der Entstehung der Monodie auf instrumentalem Gebiete, sie entsteht auch in der schönsten Blütezeit der Gabrieli'schen Sonate, ganz am Anfang des 17. Jahrhunderts, und mit ganz kleinen, unscheinbaren Versuchen, die sich wie Bagatellen gegen die Gabrieli'sche Riesen-Sonate ausnahmen. Und zwar beginnen die Versuche in dieser neuen Musik, so weit es sich überblicken läßt, vielleicht nicht ganz zufällig, in derselben Stadt, in welcher der größte Förderer des neuen Stiles, Cl. Monteverdi, lebte und wirkte, in Mantua, und dieselben stehen allem Anscheine nach in Zusammenhang mit demselben²⁾. Es beginnt eine neue Zeit für die Instrumental-Musik: es

1. Die bekannte Sonate G. Gabrieli's für 3 Violinen gehört ebenfalls in die Kategorie dieser »öffentlichen« Musik; sie war ohne Zweifel für den Gebrauch an San Marco bestimmt; für Gabrieli war sie sicher mit ihrer kleinen Stimmenzahl das äußerste Zugeständnis an den modernen Geist. Wie wenig er aber mit der Zusammenstellung von drei gleichen Instrumenten den Zug der Zeit getroffen hat, erhellt daraus, daß sein Beispiel, das fruchtbringend hätte sein können, keine weitere Nachfolge findet.

2. Näher habe ich mich im Anhang: »Die Scherzi musicali des Claudio Monte-

müssen eine alte und eine neue Schule auseinandergehalten werden, die in den äußersten Enden lange Zeit sich auch scharf unterscheiden, wenn auch innerhalb derselben bald Vermischungen eintreten. So hat die alte Schule, und dem glaube ich die bisherige ungetrennte Behandlung des Stoffes zuschreiben zu müssen, sehr bald auch das solistische Moment neben dem polyphonen aufgenommen und unterscheidet sich darin von der neuen Schule nicht so sonderlich, die aber doch etwas ganz anderes will und bringt. Ohne eine Scheidung wird sich eine klare, übersichtliche Darstellung der Entwicklung der italienischen Instrumental-Musik dieser Epoche kaum ergeben können. — Das Emporkommen des neuen Stils in der Instrumental-Musik zeigt sich auch in dem Hervorwachsen eines ganz anderen Komponisten-Standes; Instrumental-Komponisten tauchen bald in Menge auf, aber sie kommen von einer ganz anderen Seite als von der der Vokal-Musik: sozusagen der dritte Stand der Musiker, der der Instrumentalisten, tritt mit einem Male aus dem bisherigen Dunkel heraus und stellt sich bald neben den bis dahin allein herrschenden der Vokal-Komponisten. Wenn Maugars¹⁾, der bekannte französische Violinist, in seinem Briefe an einen französischen Freund schreibt (1639), daß die Instrumentalisten in Rom viel höher geschätzt seien als die Sänger, so wird dies zwar wahrscheinlich eine kleine Übertreibung sein, die darin ihren Grund haben wird, daß Maugars seinen Landsleuten recht zeigen wollte, wie hoch seine Fachgenossen (die Geiger) in Italien geachtet würden. So viel läßt sich aber mit Bestimmtheit sagen, daß, wie man früher die Komponisten unter den Sängern zu suchen hatte, jetzt die Instrumentalisten, vor allem die Violinspieler, mit Erfolg als Komponisten ihres Instrumentes hervorzutreten beginnen²⁾.

Es erhebt sich jetzt die Frage, in welcher Weise das Musik-Drama die Instrumental-Musik zu ihrer Mitwirkung heranzog; es konnte in zweierlei Arten geschehen, einmal als selbständige Begleitung zu den Worten des Gesanges, wie es das moderne Orchester tut, oder aber als selbständige Instrumental-Stücke, die zwischen den einzelnen Gesängen und Rezitativen eingereiht wurden, sei es zu diesem oder zu jenem Zwecke. Die erste Art ist etwas ganz Neues, und findet bekanntlich im Musikdrama nur gelegentliche Verwendung, indem dort die vielen Akkord-Instrumente den Hintergrund bilden. Winterfeld³⁾ muß die Erfindung einer selbstän-

verdi« ausgedrückt; eine eingehendere Behandlung der ganzen Sonaten-Frage behalte ich mir vor.

1) Fr. Thoinau, *Maugars célèbre Joueur de Viole, Musicien du Cardinal de Richelieu*, S. 34. Siehe auch Monatshefte für Musikgeschichte 1895.

2) Einige nähere Bemerkungen über den Stil dieser Instrumental-Musik finden sich ebenfalls im Anhang: »Die Scherzi musicali von Claudio Monteverdi«.

3) Gabrieli und sein Zeitalter, S. 118.

digen Instrumental-Musik zu Vokalwerken Claudio Monteverdi zuschreiben, indem er eine solche zuerst in einer Messe vom Jahre 1610¹⁾, »*in illo tempore*«, bei Gabrieli erst in dem zweiten Teile der »*Sinfoniae Sacrae*« von 1615 findet (nach dem Tode Gabrieli's herausgegeben); auf den überaus interessanten Vergleich Winterfeld's²⁾ zwischen der Behandlungsweise dieser obligaten Instrumental-Begleitung bei den beiden Meistern kann nur hingewiesen werden, obgleich er sehr wertvolle Aufschlüsse über den grundverschiedenen Charakter dieser beiden Männer in bezug ihrer Auffassung des Kirchenstils gibt, indem sich herausstellt, daß Monteverdi geradezu unerhört revolutionär in denselben eingegriffen hat. Was eine obligate, (ausgeschriebene) Instrumental-Begleitung sonst betrifft, so hat dieselbe bekanntlich Monteverdi schon in einigen Stücken seines »Orfeo« angewendet, und von hier aus wird er sie wohl auf das Kirchenfach übertragen haben, ein Grund, der Winterfeld entgangen zu sein scheint.

Die Verbindung von Gesang mit selbständigen Instrumental-Stücken reicht dagegen jedenfalls sehr weit zurück, und zwar sowohl als Abwechslung zwischen den einzelnen Strophen von Gesangs-Stücken, als Ritornell oder Intermedio, wie auch in der Form von eingelegten Tänzen in Festspielen (Intermezzi), die bekanntlich besonders in Frankreich unter dem Namen »Ballett« schon lange vor Entstehung der Oper existierten. Auch in Italien gab es in den Intermezzis selbständige Instrumental-Stücke; Ambros³⁾ bringt die interessante Mitteilung eines mit »*Symphonia*« betitelten Instrumental-Stückes (also jedenfalls kein Tanz) in dem dritten Intermezzo von Malvezzi, das bei der Hochzeit Ferdinands von Medici und Christiana's von Lothringen im Jahre 1589 aufgeführt wurde. Beinahe merkwürdiger Weise haben die ersten Musik-Dramen auffallend wenig Gebrauch von der Instrumental-Musik gemacht; das fast vollständige Fehlen erklärt sich zwar teilweise daraus, daß die Hellenisten bei den für sie maßgebenden Griechen keine weitere Erwähnung von Instrumental-Musik vorfanden, und daß ihr Interesse von ganz anderen Dingen in Anspruch genommen war. Aber dennoch sind dies bloß äußerliche Gründe. Mit der Herübernahme der Instrumental-Musik in das Musik-Drama traten an dieselbe Forderungen heran, die bis dahin noch nie an sie gestellt worden waren; sie, die bis dahin ganz im Schlepptau der Vokal-Musik geführt worden war, mußte mit einem Male in Gebiete dringen, die auch jener bis dahin ganz fremd gewesen waren; sie mußte, um in das Drama zu passen, einen ungleich mannigfaltigeren Gefühls- und Stimmungs-Gehalt als bisher wiedergeben können. Das waren For-

1) Siehe das alphabetische Verzeichnis der gedruckten Kompositionen Cl. Monteverdi's von E. Vogel in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1887, S. 423.

2) Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter, S. 119.

3) Ambros, Musikgeschichte IV, S. 208.

derungen, die gewissermaßen eine Neuschaffung der Instrumental-Musik bedingten, Forderungen, von deren Schwierigkeiten man sich bei der Instrumental-Musik dieser Zeit kaum eine Vorstellung machen kann. Diese Schwierigkeiten sind es denn auch teilweise gewesen, welche das beinahe vollständige Fehlen von selbständigen Instrumental-Stücken sowohl in der ersten Zeit des Musik-Dramas, als auch das mehr vereinzelte Auftreten von solchen in der späteren Zeit verursacht haben; das dreistimmige Ständchen in Peri's *Euridice*, welches bei den Griechen vorkommende Instrumente, Flöten verwendete, ist mit einigen Stücken in der »*Rappresentazione di anima e di corpo*« von Cavalieri¹⁾ so ziemlich das einzige, was sich an Instrumental-Sätzen in den ersten Musik-Dramen findet. Um so mehr muß man überrascht sein, plötzlich auf ein Werk zu stoßen, das von Instrumental-Stücken einen Gebrauch macht, wie es nicht nur in der Oper des 17. Jahrhunderts, sondern überhaupt in der ganzen Geschichte der Oper einzig dasteht. Es sind dies

die Instrumental-Stücke des »Orfeo«,

zu denen wir nunmehr übergehen. Der Historiker steht hier vor einem Rätsel, das ganz zu lösen vielleicht nie gelingen wird. Wie kommt Monteverdi dazu, in dieser seiner ersten Oper der Instrumental-Musik einen so breiten Raum zu gewähren und noch mehr, wie erklärt sich die Art und Weise, mit der er sie verwendet?

Sehr wohl ist es möglich, daß Monteverdi, den seine Reise mit seinem Fürsten, dem Herzog Vincenz von Mantua²⁾, nach Flandern wahrscheinlich auch nach Frankreich führte, dort die reiche Verwendung von Instrumental-Musik bei den Ballets kennen lernte. Läßt sich so vielleicht für die große Menge von Instrumental-Stücken im »Orfeo« ein Grund anführen, die Beschaffenheit, das Wesen derselben erklärt die Verweisung auf die französischen Festspiele nicht, da diese nur Tänze brachten. Licht verbreiten könnte hierüber nur die Hypothese, daß Monteverdi mit den selbständigen Instrumental-Stücken nichts Geringeres als den griechischen Chor auf irgend eine Weise ersetzen wollte. Indes auch in diesem Falle würde man sich, da dies nur die künstlerische Absicht, noch nicht das Vollbringen erklären würde, wie bei so vielen Dingen Monteverdi's an sein Genie halten müssen; doch zur Sache!

Wenn von den Instrumental-Stücken von Monteverdi's »Orfeo« die Rede war, so geschah dies, wie bereits bemerkt, in erster und beinahe einziger Hinsicht mit Bezug auf die Instrumentation, die Orchester-Behandlung. Fragen wir aber nach dem kunstgeschichtlichen Resultat des »Orfeo« ge-

1) Davon einige im Neudruck in den Beilagen zu den »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert« von H. Goldschmidt.

2) E. Vogel, Cl. Monteverdi, a. a. O., S. 323.

rade in dieser Beziehung, so ist es eine bekannte Tatsache, daß derselbe von keiner, auch nur halbwegs weittragenden Bedeutung geworden ist. Der »Orfeo« ist hierin eine Tat, eine einzige große Tat, die aber keine Nachfolge hatte. Selbst Monteverdi verläßt die Bahn, die er in diesem Werke gewandelt; bei seinen späteren Werken verfährt er ganz anders.

Diese Darstellung wendet deshalb ihr Augenmerk auch ganz anderen Gesichtspunkten zu, da überdies über das Kapitel der Orchester-Behandlung im 17. Jahrhundert Spezial-Arbeiten vorliegen.¹⁾ Es sind sowohl die geistige wie die formelle Seite, die an diesen Instrumental-Stücken mächtig anziehen und sie zu einem Unikum in der ganzen Geschichte der Oper und Instrumental-Musik machen. Form und Inhalt lassen sich bei diesen Stücken, wie die nähere Darlegung zeigen wird, unmöglich von einander trennen: Monteverdi hat in den meisten dieser Instrumental-Stücke das Grund-Problem der Instrumental-Musik, die gegenseitige organische Durchdringung von Form und Gehalt, in einer Weise gelöst, die in ihrer Art ganz einzig dasteht, und der man niemals seine Bewunderung wird versagen können, besonders dann nicht, wenn man die damaligen Verhältnisse kennt; und in diesem Falle wird einem, offen sei es gesagt, der »Orfeo« geradezu zu einem Rätsel.

Ein Blick in die Orfeo-Partitur zeigt, daß man es mit Instrumental-Stücken verschiedenen Namens zu tun hat²⁾; außer den Einleitungs- und Schluß-Stücken, einer Tokkata und einem Tanz Moresca, sind es mit »Sinfonia« und »Ritornell« bezeichnete Stücke, die immer wiederkehren. Diese sind es, die unser Haupt-Interesse in Anspruch nehmen werden.

2. Die Ritornelle.

Schon eine oberflächliche Betrachtung der Ritornelle lehrt, daß man es hier mit vollständig selbständigen Stücken zu tun hat, die keineswegs (einige kleine Ausnahmen abgerechnet) etwa aus Motiven des Gesangstückes aufgebaut oder gar instrumentale Übertragungen von solchen sind, also in dieser Beziehung, was Selbständigkeit anbetrifft, mit den Sinfonien übereinstimmen. Schwerer dürfte es sein, einen prinzipiellen Unterschied zwischen diesen beiden Instrumental-Formen herauszufinden.

1) Lavoix fils, *L'Histoire de l'Instrumentation*. — H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper. — Vergleiche auch H. Kretzschmar, Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik (Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1900, S. 52).

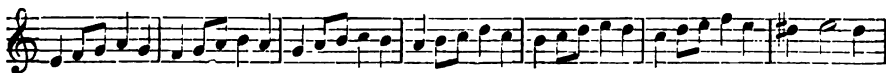
2) Dieselbe, neu herausgegeben im 10. Bande der »Publikationen für Musikforschung« von R. Eitner; die Ausgabe enthält sämtliche Instrumentalstücke, die hier angeführten Seiten-Angaben beziehen sich immer auf diese Ausgabe. Zum Vergleich lagen die Original-Partituren von 1609 (Berlin, Königliche Bibliothek) und 1615 (Stadt-Bibliothek Breslau) vor.

Ich habe mich hierüber, um mit Spezial-Untersuchungen den Hauptteil der Arbeit nicht zu belasten, im Anhang »Sinfonie und Ritornell« näher ausgesprochen und teile hier nur das Resultat mit:

Unter Ritornellen dieser Zeit sind selbständige Instrumental-Stücke zu verstehen, die aber zwischen die einzelnen Abschnitte strophischer Gesangs-Stücke gestellt werden und deshalb häufig wiederkehren, während die Sinfonien sich ganz selbständig in das Ganze fügen und deshalb auch nicht wiederkehren, wenigstens nicht im Sinne des Ritornells. Ferner weisen die Ritornelle im Verhältnis zu den Sinfonien im allgemeinen einen leichteren, sehr oft tanzartigen Charakter auf, und stehen im gleichen Taktmaß mit den Vokalstücken, zu welchen sie gehören. Öfter gehen indes die beiden Begriffe durcheinander, wie es in dieser Zeit auch bei anderen Bezeichnungen von Musik-Formen sehr oft vorkommt.

Auch Monteverdi weicht in mancher Beziehung im »Orfeo« von der gegebenen Erklärung ab, im großen Ganzen stimmen aber seine Stücke mit derselben überein. Beinahe ein durchgängiger Unterschied, der indes nur für den »Orfeo« maßgebend ist, findet sich im Aufbau der beiden Instrumentalformen: die Ritornelle sind anders aufgebaut als die Sinfonien, nur in wenigen Fällen spielen die verschiedenen Arten des Aufbaus ineinander.

Monteverdi faßt in seinen Ritornellen etwas ihm Eigentümliches gleichsam in einem Brennpunkt zusammen, nämlich den Gebrauch der Sequenz. Die Anwendung derselben war in der damaligen wie in der früheren Musik bekanntlich etwas ganz Gewöhnliches; große wie kleine Meister benutzten sie, aber in durchwegs gleicher Weise, als Melodie treibendes Element. So zieht sie sich durch die ganze Literatur; schon die Frottolisten kannten etwas Ähnliches »in der Wiederholung einer Tonreihe auf einer höheren oder tieferen Tonstufe«¹⁾, und auch die Madrigalisten ließen sich dieses Ausdrucksmittel nicht entgehen. Den Instrumentalisten war die Sequenz ein ebenso willkommenes als oft auch billiges Mittel, lange Perioden zu erzielen und zwar immer in melodischer Beziehung; sehr oft trifft man bei ihnen Sequenz-Stellen, die man kaum anders als mit Schusterflecken wird bezeichnen können. Wenn selbst Männer wie G. Gabrieli²⁾ sich zu Sequenzen wie



1) R. Schwartz, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IX, S. 3.)

2) Kanzon Nr. 10 der Sammlung *Sinfoniae Sacrae* von 1615 (Königliche Bibliothek zu Berlin (unvollständiges Exemplar).

oder:



verleiten lassen, so wird man begreifen, wenn geringere Meister oft noch weiter gehen. Monteverdi sieht die Sequenz in seinen Instrumental-Sätzen von einer ganz anderen Seite an; es ist nicht das Bestreben, durch sie eine Steigerung oder Senkung herbeizuführen, wie er sie im vokalen Satz mit so überraschendem Erfolge und dramatischer Wahrheit¹⁾ anwendet, und wie wir sie bei Monteverdi's großem Schüler, Fr. Cavalli, ebenfalls wieder finden²⁾. In der instrumentalen Sequenz Monteverdi's findet man in erster Linie ein wirklich instrumentales Element verborgen, d. h. die Sequenz ist für Monteverdi ein Mittel, einen instrumentalen Stil zu schaffen. Wir müssen uns hier näher erklären, da der Begriff des »Instrumentalen« sehr häufig mißverstanden wird.

Was heißt und ist instrumentaler Charakter? Das instrumentale Element besteht in der Festhaltung eines Motivs, in der Ausnutzung, Wendung nach allen Seiten, kurz, es beruht in der Durchführung, welche gerade das eben Gesagte bedeutet. In seinen Ritornellen versucht nun Monteverdi durchaus nichts anderes als das, was man mit Durchführung bezeichnen kann, nur greift er zu denjenigen Mitteln, die ihm seine Zeit bietet: dies ist die musikalische Sequenz. Was er aber aus ihr macht, das ist nur ihm eigen und entspricht seiner inneren Natur. Man könnte diese Sequenz zum Unterschiede von der melodischen eine durchaus thematische, motivische nennen, eine Sequenz von innen und unten heraus; die erste Sequenz ist mehr ein leichtes Kleid, bei Monteverdi's Ritornellen ist sie der Körper selbst.

Nehmen wir gleich das erste Ritornell, welches sich sofort der Tokkata anschließt³⁾. Man muß sich bei den Instrumental-Stücken Monteverdi's, wie auch bei denen der venetianischen Opern-Komponisten, daran gewöhnen, das Baß-Thema als das wesentlichste aufzufassen, wofür wir später noch direkte Gründe kennen lernen werden.

Das 5stimmige Ritornell zeigt uns die Eigenart des Monteverdi'schen Sequenz-Verfahrens überaus klar⁴⁾:



1) Zum Beispiel im »Orfeo« Orfeo's Ruf: *Rendete me il mio ben* auf Seite 192 der genannten Ausgabe.

2) H. Kretschmar, Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, S. 49).

3) A. a. O., S. 123.

4) Da der Orfeo durch die Neuausgabe Jedermann zugänglich ist, wird an Notenbeispielen nur das zum Verständnis Notwendigste mitgeteilt.

Hier ist das gleiche Motiv viermal und zwar auf den Akkord-Tönen des *d-moll*-Akkordes wiederholt. Das Ritornell bekommt durch diesen planvollen Aufbau, den man mit dem Bau einer Mauer aus gleichen Quadersteinen vergleichen könnte, etwas ungemein Straffes; wie gemeißelt steht der kleine Bau vor uns; wenn irgendwo, dann kann man hier den Vergleich der Musik mit der Architektur bringen. Auf diesem marmorharten Unterbau erheben sich nun die anderen Stimmen. Es würde nicht wegzuleugnen sein, daß, würde Monteverdi die andern Stimmen analog dem zweitaktigen Baß-Thema anlegen, das Ganze einen schematischen Eindruck machen würde. Wer aber diese Ritornelle zum ersten Male hört, der kommt gar nicht darauf, daß er es hier mit Sequenzen zu tun hat, während doch solche, in diesem Maße angewendet, sich dem unmusikalischsten Menschen aufdrängen würden. Der Grund liegt in einem besonderen Kunstgriff Monteverdi's, den er in der geistreichsten Art und Weise anwendet, nämlich in der Stimmen-Vertauschung. Dieses Mittel ist nicht original; Monteverdi fand es in der Vokal-Musik, insbesondere in den Madrigalen vorgebildet. Gewöhnlich, wie auch in unserem Falle, sind es zwei Stimmen, die miteinander rivalisieren, indem bald die erste, bald die zweite durch die Tonhöhe dominiert; jede Stimme hat ihr eigenes Thema und so entstehen durch diese Umtauschungen immer ganz neue Effekte. Hier in unserm Falle ist es eine sinnreiche Abwechslung der beiden ersten Stimmen; zuerst liegt Cantus I mit seinem Thema oben, dann Cantus II mit dem seinigen eine Quinte höher, dann Cantus II mit dem Thema des ersten, während dieser das zweite hat; der Schluß ist frei. Für das Monteverdi'sche Sequenz-Verfahren ist dieser Stimmen-Austausch überaus wichtig, da hierdurch die aufdringliche Art der Sequenz ungemein veredelt und das fatale »Man merkt die Absicht und wird verstimmt« glänzend umgangen wird; es bleibt einzig das Positive, durch dieses Verfahren eine ungemeine Konzentration, ein Zusammenpressen erreicht zu haben, die durch gar nichts anderes in diesem kleinen Rahmen erreicht werden kann. Denn daß sich diese Verwendung der Sequenz nur für Tonstücke kleineren Umfangs eignet, bedarf keiner näheren Darlegung.

Der Grund für Monteverdi's Verfahren ist aber ein tief innerlicher und schreibt sich von dem ganz bewußten Streben her, ein scharfes, einheitliches Bild zu erhalten, das absolut durch kein Beiwerk an Deutlichkeit verliere. Die Sequenz ist Monteverdi der schärfste Regulator, sozusagen nicht den kleinsten Strich über die Zeichnung hinauszumachen. Was Monteverdi dadurch erreicht, ist denn auch etwas, was in dem winzigen Raum beinahe unmöglich erscheint: die prägnante Darstellung einer Idee. Monteverdi will uns mit diesem Ritornell offenbar nichts anderes als eine Idee seines Dramas geben; der herbe Charakter, der in den starren Baß-

Schritten zum Ausdruck kommt, verschmilzt durch die Melodie-Stimmen zu einer ganz eigenartig elegisch verschleierten Stimmung, dem Grundwesen des »Orfeo.« Monteverdi gibt selbst den Gedanken in die Hand, dieses Anfangs-Ritornell sozusagen als leitende Idee aufzufassen: zweimal (nachdem es während des Prologs sich dem Hörer durch öfteres Erklingen eingeprägt hat) erscheint es im Verlauf des Musik-Dramas, und zwar an den wichtigsten Stellen; zum ersten Mal nach dem zweiten Akt: das Unglück ist eben geschehen, der Chor hat zum wiederholten Male seinen Klage-Gesang »*ahi caso acerbo*« erklingen lassen, da tönen plötzlich auch wieder die bekannten Klänge des Schicksals-Stückes zu uns: Orfeo rüstet sich zu dem grausigen Gang in die Unterwelt. Und wieder erscheint es nach dem 4. Akt, als Orfeo ohne Euridice auf die Erde zurückkehrt (also wieder bei einer Wendung im Schicksal Orfeo's). Aber jetzt tönt es ganz dumpf: die hellklingenden Blas-Instrumente, Cornette und Regale, auch die Trombonen schweigen, nur dunkle Violen und fast durchwegs Akkord-Instrumente, nämlich nach Monteverdi's eigener Angabe *Organi, Gravicembali, Arpi, Chitaroni*, wagen es zu bringen, wodurch jedenfalls etwas Dumpfes, Zuckendes (durch die vielen Akkord-Instrumente) sich in dem Spiel ausdrückte: es ist, als ob das Schicksal selbst mittrauerte.

Es gibt wohl kaum ein zweites Beispiel in der Opern-Geschichte des 17. Jahrhunderts, in welchem ein Instrumental-Stück so zum geistigen Träger für die ganze Oper geworden wäre. Denn wiewohl das Stück mit *Ritornello* bezeichnet ist, also das Wiederkehren (*Ritornello* von *ritornare*) im Namen liegt, so bezieht sich dieses in anderen Fällen doch immer nur auf das Wiederkehren zwischen den einzelnen Strophen eines geschlossenen Gesanges. Dieses Ritornell geht aber himmelweit über die ursprüngliche Bedeutung und Anwendung des Ritornells hinaus: es ist ein Ritornell im weitesten, sozusagen idealen Sinne. Hier kann man 250 Jahre vor Wagner an Leitmotive denken, da es sich aus dem gleichen Prinzip, aus der Idee des musikalischen Dramas herschreibt. Nachfolger hat gerade hierin Monteverdi nicht gehabt. Dies ist beinahe natürlich; die Idee konnte auch nur dem Geiste einer wirklichen Tragödie entspringen.

Schon dieses Ritornell zeigt klar, daß Monteverdi die Ritornelle, wie leicht der Name in seiner späteren praktischen Bedeutung uns andeuten könnte, nicht hintangesetzt haben wollte. Natürlich sind nicht alle von der gleichen Wichtigkeit für das Drama selbst, noch ist auch ihr absolut musikalischer Wert ein gleich bedeutender. Mehrere spielen keine größere Rolle; doch haben alle ihre ganz besondere Physiognomie, welche zu einer näheren Besprechung verlocken könnte. Doch begnügen wir uns mit dem wichtigsten, zumal einige noch aus verschiedenen Gründen besprochen werden müssen.

Im wesentlichen weisen die anderen Ritornelle, wie bereits anfangs

bemerkt, den gleichen Bau auf: das ganze Stück ist aus Sequenzen gearbeitet. Nicht immer sind aber die einzelnen Stimmen, wie in dem ersten Beispiel, streng sequenzmäßig gebildet, und nicht immer wird der Eindruck der Sequenz durch Stimmen-Umtausch verwischt. In verschiedenen Fällen machen die Oberstimmen, während der Baß, der eigentliche Hauptträger des Ganzen, sequenzmäßig fortschreitet, neue Melodie-Bildungen, wodurch der Gedanke an die Passacaglio-Methode nahe gelegt wird. Ein Beispiel hierfür bietet das Ritornell im 1. Akt¹⁾, welches nach dem Ballett-Chor »*Lasciati i monti*« erklingt. Der Aufbau ist hier bedeutend weitzügiger; der Baß bildet sich sein Thema aus einer Sequenz und ist in seinem zweiten Teil (4. Takt) eine genaue Reprise in der Dominante, ein sehr frühes Beispiel dieser Satz-Aufstellung. (Der zweite Teil ist eine ausgeschriebene Repetition des ersten, also AB. AB.)

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 6/4 time. The first staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. There is a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked with a '3' and a sharp sign. The second staff contains a similar sequence: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. There is a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with '6 3' and a sharp sign. The notation is labeled 'NB.' and 'etc.'.

Die Ausgabe von R. Eitner enthält hier bei NB. einen kleinen Irrtum; das Original weist, wie der Herausgeber selbst angiebt, bei NB. den Durdreiklang auf der Baßnote *E*, also *gis* auf, und die Terz muß auch analog der korrespondierenden Stelle im ersten Teil so heißen, wo ebenfalls, trotz des starken Querstandes, das analoge *cis* steht; der Fehler liegt nicht an dem *gis* der zweiten Stimme, sondern an dem *g* des Alts, der nach *e* gehen muß. Das Charakteristische der Stelle liegt gerade im Wechsel des *C-dur* und *A-dur*, beziehungsweise *G-dur* und *E-dur* Akkords²⁾.

Was die Melodie-Stimmen anbetrifft. so bemerke man, wie die Melodie im zweiten Teile anders gebildet ist als im ersten und wie frei und unbekümmert sie ganz andere, gesteigerte Wendungen vornimmt.

Aus einem ähnlichen Grunde, nämlich dem einer Korrektur, muß das Ritornell auf Seite 158 der Neuauflage besprochen werden. Auch hier haben wir die Sequenz-Schritte, aber wieder in etwas anderer Gestalt. Man muß wirklich erstaunt sein, wie Monteverdi aus dem gleichen Prinzip immer wieder neue Kombinationen herausfindet; denn dieser große Meister ist meilenweit von jeglicher Schablone entfernt. Das Ritornell bringt die

1) S. 134.

2) Beide Drucke, der von 1609 und 1615 (Berlin und Breslau) bringen diesen Fehler (3. Stimme), beide auch das *gis* in der 2. Stimme. Die Stelle ist aber zweifellos so gemeint, wie sie verbessert worden, und ergibt sich gerade aus der Erkenntnis der Sequenz-Bildung Monteverdi's.

Sequenz im Baß viermal, aber die beiden letzten in der Umkehrung, ein Verfahren, das wir später auch bei den mit Sinfonien überschriebenen Tonstücken angewendet finden werden.

Bekannt ist dieses Ritornell jedem, der sich einmal mit dem »Orfeo« beschäftigt hat, durch seine merkwürdige Rhythmik. Wie das Stück im Neudruck vorliegt, ist man gezwungen, dasselbe im $\frac{5}{4}$ -Takt aufzufassen, da sich anders die Sechzehntel-Noten in den zwei Oberstimmen nicht unterbringen lassen. Monteverdi, der in rhythmischer Beziehung einer der reichsten Meister ist, wäre zwar diese zu allen Zeiten ungewöhnliche Taktart allenfalls zuzutrauen, wenn nicht das darauffolgende Lied¹⁾ des Orfeo, das Ähnlichkeiten mit dem Ritornell aufweist, den $\frac{6}{4}$ -Takt kategorisch verlangen würde; ein Wechsel im Rhythmus zwischen einem Lied und dem dazu gehörenden Ritornell spricht aber ganz gegen das Wesen desselben²⁾. — Die in beiden Drucken (1609 und 1615) und in der Neuausgabe zwischen den Noten stehenden Dreien gehören nicht hinein. Wie sie hineingekommen sind, ist rätselhaft; bei den Wiederholungen des Ritornells fehlen sie auch gänzlich. Der Neudruck bringt aber eine Abweichung vom Originaldruck, indem in jenem statt eines Achtels ein Sechzehntel (es ist die achte Note im Cantus I, die sechste im Cantus II) steht³⁾. Der vom Herausgeber benutzte Druck von 1609 ist an dieser Stelle undeutlich. Statt aller weiteren Erörterungen gebe ich das Ritornell, das im $\frac{6}{4}$ -Takt und mit vollständigem Wegfallen der Triolen-Bewegung stehen muß, als Beilage I. Der im zweiten Teil etwas befremdende Rhythmus ist bei Monteverdi absolut nichts Ungewöhnliches; er findet sich genau in einigen seiner *Scherxi musicali* vorgebildet, was auch die Gewißheit für die oben gegebene Auslegung des Ritornelles gab. Die *Scherxi musicali*⁴⁾ sind für das Verständnis Monteverdi's und zwar insbesondere für dessen »Orfeo« unumgänglich notwendig; das leichte, fröhliche Blut, das in den dreistimmigen Gesängen der Hirten fließt, rollt beinahe noch übermütiger und kecker schon in diesen ganz reizenden dreistimmigen Liedchen. Um von ihnen einen Begriff zu geben und besonders

1) Es ist eigentümlich, daß bis dahin noch von Niemandem bemerkt wurde, daß dieser Gesang Orfeo's »*Vi ricorda*« ebenfalls ein dreiteiliger Satz (Liedform) ist; H. Goldschmidt redet wenigstens noch in seiner letzten Publikation (Studien zur Geschichte der italienischen Oper; nur von dem dreiteiligen Satze zu Beginn des zweiten Aktes, S. 15; ebenso ist es Eitner entgangen. Man darf, da diese beiden Gesänge der gleichen elegischen Stimmung Orfeo's Ausdruck geben, diese äußere Übereinstimmung dem bewußten künstlerischen Schaffen Monteverdi's, das auf Einheitlichkeit zielte, zuschreiben.

2) Die einzige Ausnahme und Erklärung siehe S. 20 dieser Arbeit.

3) Ein Vergleich mit dem Druck von 1615 (Breslauer Stadt-Bibliothek) ergab das gleiche Resultat.

4, Mir von Herrn Prof. Kretzschmar freundlichst zur Verfügung gestellt.

um den ganz gleichen Rhythmus und die beinahe gleiche Melodie zwischen diesem und dem besprochenen Ritornell nachzuweisen, folgt als Beilage II eines dieser *Scherzi musicali*. Das Ritornell mit seinen scharfen Melodie-Wendungen, seinem fröhlichen, unbesorgten Inhalt, indem die Sechzehntel-Passagen der Welt ihren Lauf zu lassen scheinen, bildet einen kleinen, überaus wohltuenden Kontrast zu dem elegischen Gesang des Orfeo, was vielleicht noch mehr zu Tage treten würde, wenn das Ritornell nicht so stark instrumentiert wäre. Gerade die häufige Anwendung des fünfstimmigen Satzes läßt vielleicht einige Beziehungen zu Frankreich vermuten, da dort der fünfstimmige Instrumentalsatz oft als Normalsatz erscheint¹⁾.

Gewöhnlich sind sonst die Ritornelle leichten Charakters und dreistimmig, ganz so wie die der *Scherzi musicali*. Ein charakteristisches Beispiel²⁾ findet sich im zweiten Akt nach dem Lied Orfeo's: »*Ecco purch' a voi*«. Kaum hat Orfeo sein wunderbares (dreiteiliges) Lied gesungen, so poltert ein überaus bewegliches Ritornell hervor, das zu dem Gesang des Hirten gehört, der Orfeo ein Kompliment für seinen Gesang macht. Der Hauptreiz liegt in dem polternden Baß, der in fortwährenden Sequenzen immer höher steigt und eine sehr »fidele« Physiognomie zeigt, während die zwei anderen Stimmen, zwei Chitaronen und zwei französische Geigen, immer hübsch ausweichen.

Nicht ganz uninteressant dürfte sein, daß man aus dem Ritornell sieht, wie genau Monteverdi für die vorgezeichneten Instrumente schrieb. Der tiefste Ton für die französischen Geigen war *c'*. Den Ton unter diesem, *b*, hätte Monteverdi für die zweite Stimme brauchen sollen, um, wie in all den anderen analogen Fällen, diese mit der ersten Stimme in Terzen weiter gehen zu lassen; statt dessen ist er an einer Stelle gezwungen, einen Ton höher, nach *d'* zu gehen, wodurch Einklang entsteht. Es ist der neunte Ton der zweiten Stimme.

Eines der eigenartigsten Ritornelle, das uns den Meister im schärfsten Lichte zeigt, ist in dem so überreichen »Orfeo« das auf Seite 141 der Neuausgabe, welches schon durch seinen überaus kunstvollen Bau eine ganz besondere Stelle unter den durchweg mehr harmonisch angelegten Instrumental-Stücken Monteverdi's einnimmt. Das Brautpaar, Orfeo und Euridice, hat sich in den Tempel (hinter die Bühne) begeben; man bringt den Göttern ein Opfer dar. Was Monteverdi mit den Instrumenten sagen will, ist denn auch nichts anderes, als die Wirkung und

1) Vergleiche die bei Ambros mitgeteilten Ritornelle (IV, S. 21 ff.) eines 1581 im Schlosse zu Moutiers abgehaltenen Balletts, die alle fünfstimmig sind. Hingegen tritt die fünfstimmige Besetzung in den Tonstücken der Kollektion Philidor (besprochen von Wasielewski, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, S. 533, nicht als vorherrschend auf. 2) S. 150.

den Eindruck von aus einer Kirche hertönendem Orgelspiel zu erzielen; das Stück weist ganz den Orgelstil dieser Zeit auf und ist nichts anderes als ein Ricercar, eine der gebräuchlichsten Formen für Orgel, für welche die Komponisten am meisten Sorgfalt und Kunst verwendeten. Aber auch hier sieht man wieder, wie Monteverdi eine Form nicht ohne weiteres hinübernimmt, sondern sie je nach seinem Zweck modifiziert. Das Ritornell ist ein kanonartiges Stück aus lauter Sequenzen; während aber die Ricercars und ähnlich fugierte Stücke eine Stimme nach der andern einsetzen lassen, bringt Monteverdi beinahe alle fünf Stimmen zugleich, indem er sofort mit mehreren Engführungen anfängt; er operiert vorläufig mit zwei Themen (das zweite in der zweiten Stimme); wie gewöhnlich liegt das Haupt-Thema im Baß. Die erste Stimme setzt mit dem Haupt-Thema ein klein wenig später ein; in der dritten Stimme erlaubt sich aber Monteverdi die Kühnheit, dasselbe um einen Notenwert zu verkürzen, wodurch bewirkt wird, daß man gleich mitten in der Sache ist. Der Grund dieses Verfahrens ist ein tief innerlicher und liegt in einer dramatischen Anschauung, die später für die Komponisten der venetianischen Schule maßgebend ist: nämlich nicht lang und umständlich zu entwickeln, wozu die fugierte Schreibweise verführt, sondern gleich mit dem Kern der Sache da zu sein, mit einem Ruck in die Situation hineinzuführen. Monteverdi wollte kein eigentliches Orgelstück schreiben, so wie man sie in der Kirche spielte; er wollte mit ihm vielmehr die Wirkung hervorbringen, die ein solches Orgelspiel ausübt, und, hier liegt das Geniale, zwar eines solchen, das von der Ferne herüberklingt; es ist auch nicht unwahrscheinlich, daß dieses Ritornell von einem ziemlich weit hinter der Bühne aufgestellten Orchester ausgeführt worden ist. Das Stück ist von einer überraschenden Naturwahrheit; was Monteverdi in diesem Stücke ausdrückt, beruht auf einer Wahrnehmung, die jeder machen kann, der an einer Kirche, in der Orgel gespielt wird, vorübergeht; er hört nicht ein einheitliches Musikstück, sondern mehr ein Durcheinander von Tönen. Ganz diesen Eindruck macht nun auch der erste Teil dieses Ritornells; es ist ein Durcheinanderschwirren von Tönen, keine Note scheint zur anderen zu passen, daß man beinahe an seinen Ohren zweifelt; und doch ist das Ganze mit der alleräußersten Gesetzmäßigkeit aufgebaut, allerdings mit einer Rücksichtslosigkeit, einer eisernen Konsequenz, wie es in der gesamten musikalischen Literatur außer den Messen des gleichen Meisters kein zweites Beispiel geben dürfte; die schärfsten Dissonanzen werden nicht gescheut, beinahe eine drängt die andere.

Das Ritornell zerfällt in zwei Teile, deren zweiter die ungemaine Herbheit des ersten, eben besprochenen mildert, dafür ein geradezu geniales Kombinieren und gleichzeitig ganz selbständiges Durchführen dreier Motive bringt; zu den zwei vorhergehenden tritt noch ein drittes

das in erster Linie die Aufmerksamkeit auf sich zieht; dieses dritte Thema scheint mir das vorhergehende Programmbild noch zu erweitern, indem Monteverdi mit dem Motiv



nichts anderes als Glockengeläute andeuten will, während die anderen Stimmen ihren Orgelpart ruhig weiterführen. Wer denkt bei dem gleichzeitigen Erklängen dreier Themen nicht an das Meistersinger-Vorspiel!

Noch aus einem weiteren Grunde ist dieses Ritornell interessant; es ist das einzige, das in der Taktart von dem des Chores, zu dem es zu gehören scheint, abweicht ($\frac{3}{2}$ gegen $\frac{4}{4}$). Doch hat dieses Abweichen von der Regel, die Monteverdi selbst sonst überall beobachtete, seinen tiefen Grund, der einen Beweis von dem überaus scharfsinnigen künstlerischen Denken des Meisters und seinem Ausarbeiten einer Idee bis aufs feinste giebt. Monteverdi will mit dem Taktwechsel noch schärfer andeuten, daß das Stück vom Tempel herklinge und mit dem Gesänge der Hirten absolut nichts zu tun habe. Ritornell hat er es deshalb genannt, weil er es dreimal zwischen den einzelnen Chören verwendete.

Monteverdi ist interessant und neu, wo man ihn auch anfassen mag; jedes seiner Stücke hat trotz der Übereinstimmung in den Grundzügen der Form etwas ganz Eigenes an sich, sei es in Form oder Gehalt. So eröffnet einen sehr lehrreichen, für die Instrumental-Musik doppelt wertvollen Ausblick das Ritornell¹⁾, welches erklingt, als Apollo und Orfeo zum Himmel gefahren sind und das Volk seiner Freude über dieses Ereignis und die glückliche Lösung des Ganzen Ausdruck giebt. Dieses Ritornell wird gleich darauf vom Chore in seinen allgemeinen Umrissen benutzt, am besten erhalten bleibt der Baß; eine Gegenüberstellung von Instrumental- und Vokal-Satz ergibt aber, daß der erstere einen künstlerischeren Satzbau aufweist als der Chorsatz, der schlicht tanzartig, immer vier und vier Takte zusammennimmt. Der Instrumental-Satz hat aber die Form A.B.A., also dreiteilige Satzform und zwar mit der Variante, daß der dritte Teil in einer anderen Tonart steht, nach unserer Ausdrucksweise in der Unterdominante; dies mußte deshalb der Fall sein, weil der erste Teil in die Dominante modulierte, weshalb Monteverdi, um auf seinen Ausgangspunkt zurückzukommen, auf diese Weise verfahren mußte. Beinahe das ganze Jahrhundert sucht nach dieser ebenso planvollen, für uns so selbstverständlichen Anordnung; aber noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts passiert es gelegentlich Meistern allerersten Ranges, daß ihnen bei einem solchen Falle ein

1) Siehe S. 225 ff.

Fehler mit unterläuft, wie an seinem Orte gezeigt werden wird. Ich gebe Melodie- und Baßstimme, um die drei Teile besser kenntlich zu machen:

I.

II.

III.

NB.

Das ist ein ganz regelrechter dreiteiliger Satz, so planvoll errichtet, die einzelnen Teile so zwanglos miteinander verbunden, dazu der zweite Teil in benachbarte Tonarten modulierend und ganz aus Motiven des ersten gebildet, und auf diese Art im kleinsten Maßstab der Instrumental-Musik die Lehrenweisend, die sie zu gehen hatte, nämlich thematische Ausnutzung, sodaß man wirklich kaum am Anfang einer neuen Kunst sich zu befinden glaubt.

Die Umbildung des Baßthemas bei NB. erklärt sich aus technischen Gründen; die Baßstimme hätte, analog der Stelle im ersten Teil, bis zum *Contra C* hinuntersteigen müssen, da Monteverdi bei solchen Analogie-Bildungen überaus konsequent verfährt. Dieses *Contra C* kommt aber im Instrumental-Baß des »Orfeo« nicht ein einziges Mal vor (nur die Harfen steigen so tief); ein ähnliches Umgehen dieses Tones findet sich auf Seite 202, drittes System.

Die Sequenz-Arbeit ist, wie wir gesehen haben, für die Ritornelle im »Orfeo« ein geradezu typisches Kennzeichen; die Untersuchung wird gezeigt haben, daß Monteverdi dieselbe durch sein Verfahren auf eine ungewein hohe Stufe gehoben hat, einmal durch die wirklich motivische

Bildung, dann durch den Stimmenwechsel, ferner durch die Umkehrung des Themas und dann noch durch die Verbindung der Sequenz mit der Ciaconna, der verschiedenen Auslegung des Baßthemas. Alle diese Faktoren, welche der Monteverdi'schen Sequenz ein so eigenartiges Gepräge geben und weit entfernt von allen schablonenhaften Arbeiten sind, sie haben mehr oder weniger Schule gemacht; bei dem venetianischen Opern-Sinfonien werden wir sie wieder finden, und schon aus diesem Grunde erklärt sich die ausführliche Auseinandersetzung derselben.

3. Die Sinfonien.

Über die allgemeinen Unterschiede zwischen Ritornell und Sinfonie ist bereits gesprochen worden¹⁾.

Obwohl auch die Sinfonien im »Orfeo« keine große Ausdehnung haben (die längste ist 15 Doppeltakte), so sind sie doch durchschnittlich länger als die Ritornelle und wirken durch ihr fast durchgehends langsames, breites Tempo mindestens doppelt so lang. Abgesehen von ihrem rein musikalischen Wert, dann aber als Stücke im Zusammenhang mit der Oper, sind sie auch in formeller Beziehung derartig angelegt, daß sie eine nähere Besprechung notwendig machen.

Die Sinfonien bieten, wie bereits bemerkt, ein wesentlich anderes Bild als die Ritornelle; schon unter sich weisen sie größere Unterschiede auf als die ganz einheitlich gebauten Ritornelle. Haben wir bei diesen mit ihrem krystallklaren Aufbau eine von der übrigen Instrumental-Musik ganz verschiedene Kompositionsweise gefunden, so ergeben sich bei der Betrachtung der Sinfonien starke Anknüpfungspunkte mit Gabrieli, überhaupt mit der übrigen Instrumental-Musik, auf die wir vorher in Kürze einen Blick warfen.

Haben wir die Ritornelle in der Mehrzahl als die Träger eines mehr fröhlichen, leicht bewegten, oder doch wenigstens beweglicheren Elementes kennen gelernt, und werden wir ihren Ursprung in der Volks- und Tanz-Musik, jedenfalls weltlicher Kunst-Musik finden²⁾, so müssen wir die Quellen der im Charakter durchwegs ernster gehaltenen Sinfonien wo anders suchen. Viel mehr noch als die Ritornelle weisen die Sinfonien ein akkordisches Wesen auf, ja man kann sagen, liegt der Wert der Ritornelle in dem durchaus prägnanten Baßthema, der Reiz aber in den Melodiestimmen, kurz in klar erkennbaren Einzelheiten, so wollen die Sinfonien mehr durch Harmoniefülle, durch ein Ganzes, wirken. Dies wäre ungefähr derjenige Unterschied, der von Winterfeld³⁾ zwischen der Kanzone

1) Das Nähere findet sich im Anhang I Nr. 2: Sinfonie und Ritornell.

2) Siehe Anhang I dieser Arbeit.

3) Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter II, S. 106.

und Sonate gemacht worden ist, und der von den verschiedenen Versuchen, die beiden Instrumental-Formen nach ihrer formellen Seite hin zu erklären, das meiste für sich hat. An und für sich haben im äußeren Aussehen die Ritornelle mit den Kanzonen nicht das Geringste gemeinsam, wohl aber weisen die Sinfonien Monteverdi's mit den Sonaten Gabrieli's manche Berührungspunkte auf, und dies sowohl in ihrem Charakter (feierlich, ernst) als auch in ihrer Form (breitere Anlage); eine weitere Übereinstimmung ergibt sich daraus, daß Monteverdi die Sinfonien viel voller, bis zu acht Stimmen anlegt, während die Ritornelle nie über fünf Stimmen hinausgehen. Vergleicht man hingegen, was nahe liegt, Monteverdi's Sinfonien mit denen der *Sinfoniae sacrae* von G. Gabrieli, so ergeben sich grundlegende Unterschiede, die in erster Linie darin bestehen, daß die Gabrieli'schen Stücke¹⁾ neben dem akkordischen auch ein reich fugiertes Spiel aufweisen, während die Sinfonien im »Orfeo« ein einheitlich akkordisches Wesen zeigen. Daß man bei Monteverdi eine starke Bevorzugung des harmonischen Stiles feststellen kann, ist eine Tatsache, die schon Winterfeld betont hat, indem er bei dem Vergleich der Gabrieli'schen und Monteverdi'schen Instrumental-Einleitungen sagt, sie stimmten im wesentlichen überein, nur wende Gabrieli den fugierten Stil an, während »die Einleitungen Monteverdi's in einfach mehrstimmigem Satz einhergehn«²⁾; die Konsequenzen zieht er aber nicht daraus, und das Kriterium, »einfach mehrstimmiger Satz« paßt doch nicht so ganz auf die Monteverdi'schen Stücke, wenigstens nicht auf die meisten seiner Sinfonien im »Orfeo«.

Es ist daher die Frage, wie sich Monteverdi mit dem harmonischen Satze abfand. Monteverdi ist eine jener großen Künstler-Naturen, bei denen durch ihr ganzes Schaffen ein einheitlicher Zug geht; ob er schon bestehende Formen hinübernimmt, oder ob er sie selbst schafft, er drückt ihnen seinen Stempel auf. — So tritt denn auch Monteverdi an die Kompositionen solcher harmonisch angelegten Sätze mit ganz anderen Voraussetzungen als die übrigen Komponisten seiner Zeit; es ist das bewußte Streben, in das verwirrende, sozusagen uferlose Wesen dieser Setzweise Ordnung, das heißt Periodisierung zu bringen. Wer die Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert gerade darauf hin betrachtet, der ist überrascht, daß es so lange dauerte, bis in akkordisch angelegte Sätze, wie wir sie in den Kanzonen und Sonaten oft als langsame Sätze finden, ein klar periodisierter Aufbau zu Tage tritt. Monteverdi ist nun derjenige, bei dem dieses Prinzip von Anfang an mit Bewußtsein vertreten ist, aber nicht überall mit der gleichen Schärfe. Und gerade in diesen

1) Vergleiche zum Beispiel die von Winterfeld neugedruckte *Sinfonia sacra*. A. a. O., S. 120 der Beilagen.

2) A. a. O. II, S. 118.

verschiedenen Graden sieht man so recht deutlich, worin die positive Neuerung in Monteverdi's instrumentalem Schaffen besteht, wie weit er sich oft von seinen Zeitgenossen entfernt oder sich ihnen nähert.

Wir betrachten zuerst diejenige Sinfonie, die am allerwenigsten Monteverdi's Eigenart, gerade auch in betreff eines klaren Aufbaues, zeigt. Es ist dies die Sinfonie im fünften Akt, welche gespielt wird, als Euridice für Orfeo verloren ist und Orfeo zum »verhaßten Licht« zurückkehren muß. Die Sinfonie weist keinen so prägnanten Stimmungsgehalt wie die anderen Instrumental-Stücke auf, aber sie wird jedenfalls durch geeignete Instrumentation (besonders Posaunen und Regale) gewirkt haben. — Nicht ganz zufällig ist sie vielleicht auch die längste (15 Doppeltakte), denn irgend welcher Aufbau, irgend welche Periodisierung, die sich durch Kadenz-Schritte kennzeichnen könnte, ist bei ihr nicht zu finden; das Ganze ist eine einzige, ziemlich verwickelte Kette, in der einzelne Teile nicht unterschieden werden können. Und so bildet sie denn den allermerkwürdigsten Gegensatz zu den formell so durchsichtigen Ritornellen, in denen oft jeder Takt, wie Stockwerke an einem Hause, für sich allein betrachtet werden kann¹⁾, indem die Baß-Sequenz die Teilung vornimmt. Mit dieser Sinfonie steht Monteverdi ganz in der Tradition der früheren Periode.

Von einer ganz anderen Seite zeigt sich uns Monteverdi in der Sinfonie, die zwischen dem ersten und zweiten Akt, richtiger direkt vor dem zweiten Akt, zu dem sie ihrer Stimmung nach gehört, gespielt wird; denn dieses ganz herrliche Tonstück, dem im ganzen »Orfeo«²⁾ in dieser Art nichts Ähnliches an die Seite gesetzt werden kann, bereitet Orfeo's wunderbares »*Ecco purch' a voi*« vor, mit dem der zweite Akt beginnt. Man würde den unvermittelten Übergang von dem fröhlichen Hirtenlied zu dem mit süßer Melancholie gesättigten Gesang Orfeo's vielleicht ziemlich stark empfinden, wenn hier die Instrumental-Musik nicht die Rolle der Vorbereitung und Überleitung übernehme. Die Sinfonie drückt instrumental dasselbe aus, was der ihr folgende Gesang Orfeo's ausdrückt und zwar in ganz ebenbürtiger Weise. Solche Töne wie diese hatte die Instrumental-Musik noch nie angeschlagen, und sie sollte sie auch sobald nicht wieder anschlagen; denn gerade in der Auffassung der Instrumental-Musik als derjenigen Kunst, welche die tiefsten und geheimnisvollsten Seelen-Regungen anzugeben vermag, hat Monteverdi vorläufig wenigstens unter den Instrumental-Musikern auch nicht einen Nachfolger und konnte auch keinen haben. Einmal konnte nur die Situation in einem Drama zur musikalischen Darstellung eines derartigen Stimmungs-Gehaltes führen, und dann waren den Instrumental-Komponisten dieser Zeit so innig gemüt-

1) So in dem ersten Ritornell, das Monteverdi einige Male mit dem dritten Takte beginnen läßt, S. 124. 2) S. 148.

volle Töne verschlossen, da es wohl ausgezeichnete Musiker und teilweise sehr findige Köpfe, aber keinen großen Künstler in dem Sinne eines Monteverdi oder Cavalli waren; diese muß man um jene Zeit ganz wo anders suchen, in der Oper und im Oratorium.

Der Aufbau, denn von einem solchen kann man hier reden, ist eine ganz eigenartige Verschmelzung von scharfer Periodisierung und einer nach allen Seiten frei hin verlaufenden Melodiebildung. Der Baß (man bemerke, daß derselbe und ebenso die Melodiestimme die gleichen Anfangs-Schritte wie bei dem folgenden Lied des Orfeo aufweisen) zeigt einen übersichtlichen Aufbau, indem gewöhnlich je drei Takte zusammengehören, während die oberen Stimmen die Kadenz-Schritte in freier Weise mitmachen:




Eine besondere Stellung unter den Instrumental-Stücken des Orfeo nimmt die Sinfonie³⁾ ein, welche gespielt wird, als Orfeo in die Unterwelt hinabsteigt; sie ist eine Verwandlungs-Musik, während welcher uns der Komponist von der Erde in die Tiefe hinabführt, das früheste Seitenstück zu der Wotansfahrt im Wagner'schen »Rheingold«, aber in der Art, daß Monteverdi mit seinen Instrumental-Musikstücken nicht an den grausigen Ort erinnern will, sondern mit ihm die wehmütige, elegische Stimmung des unglücklichen, aber was wichtig ist, hoffnungsvollen Orfeo schildert, wozu letzteres aus der ersten Scene des dritten Aktes (bei Eitner fortgelassen) hervorgeht. Die Sinfonie hat in gewisser Beziehung etwas Passives an sich, es ist ein Ausruhen nach den schweren Ereignissen des zweiten Aktes, welche die Hörer aufs äußerste hatten ergreifen müssen; und in dieser, wenn der Ausdruck erlaubt ist, mehr epischen als dramatischen Ausdrucksweise kontrastiert sie aufs allerschärfste mit der nächsten, im Verlaufe des dritten Aktes erscheinenden Sinfonie in *g-moll*, welche ganz aus der Situation herausgeboren ist. Zu verweisen ist auch auf die Echos am Ende des Satzes (zwischen den einzelnen Stimmen verteilt), welche im Charakter des elegischen Stückes begründet liegen.

Über die Instrumentation kann man verschiedener Meinung sein, weil

1) S. 179 der Neu-Ausgabe.

die Bezeichnung der Instrumente hinter dem Tonstücke steht, was sonst nirgends der Fall ist. Soll man diese (Trombonen, Cornetti und Regali; die Violinen, Organi di legno, Clavicembali schweigen) auf das vorangehende Stück (unsere Sinfonie) oder auf den folgenden dritten Akt beziehen, dessen erstes Instrumental-Musikstück aber erst nach dem ziemlich langen Gespräch zwischen Orfeo, Speranza und Caronte folgt? Unzweifelhaft paßt die vorgezeichnete Instrumentation viel besser zu der Sinfonie im dritten Akte, indem man leicht versucht ist, unsere Sinfonie auf Grund der schweren Instrumentation ins Feierliche zu übersetzen, welchen Charakter aber die Musik nicht aufweist. Dem steht wieder gegenüber, daß es sehr sonderbar ist, eine Bezeichnung über die Wahl der Instrumente, welche direkt hinter einem Stücke steht, auf einen späteren, erst im folgenden Akte stehenden und durch längere Gespräche getrennten Satz zu beziehen. Vielleicht wird man nicht fehlgehen, diese Instrumentation überhaupt als das Kolorit für die Szenen in der Unterwelt anzusehen, indem Monteverdi die Ausnahmen, die er hiervon macht, im Verlaufe selbst angibt.

Die Sinfonie erscheint noch zweimal in der Unterwelt, und zwar ist ihre Verwendung immer die einer Übergangs-Musik, ein Zeugnis, wie konsequent Monteverdi auch in dieser Beziehung verfährt. Als Orfeo mit dem Kahn über den Fluß fährt, nachdem ihm seine schwierigste Leistung, das Einschläfern des Charon, geglückt ist, und eben in sein ergreifendes »*Rendete me il mio ben, Tartarei Numi*« ausgebrochen ist, da wird man wieder durch die gleiche Sinfonie an den Seelenzustand des kühnen, trauernden, doch immer hoffnungsvollen Orfeo erinnert. Und kaum ist sie erklingen, so erschallt (wahrscheinlich hinter der Bühne) der Chor der Geister: »*Nulla impressa per uom si tenta invanna*« und ritornellartig kehrt die Sinfonie nach dem Geistergesang wieder und führt als Übergang in den vierten Akt zum Herrscher der Unterwelt, bei dem sich das Schicksal von Orfeo's Gattin entscheiden sollte. So hat Monteverdi den Gedanken, der dieser Sinfonie vom ersten Male ihres Erklingens zu Grunde liegt, einheitlich durchgeführt; die Sinfonie erscheint immer dann, wenn Geschehenes die äußere Handlung zu einem notwendigen Stillstehen zwingt, worauf die Sinfonie den Übergang, die Vermittelung zum Folgenden übernimmt.

Die Sinfonie beginnt, wie alle Tonstücke im »Orfeo« vollstimmig und weist den für die Kanzone beinahe typischen, bei ihr wenigstens sehr oft wiederkehrenden Rhythmus  auf. Wahrscheinlich hat aber Monteverdi dieses Jedermann geläufige rhythmische Motiv, das man gewiß auf allen Gassen hören konnte, nicht ohne Absicht gewählt; gerade das Übertragen einer leichten, beweglichen und nur in der weltlichen Musik angewendeten Formel ins Wehmütige, Elegische mußte unzweifelhaft auf

die Hörer einen um so stärkeren Eindruck machen, wozu noch kam, daß alle Stimmen zugleich beginnen, während für die Kanzone das allmähliche Einsetzen der Stimmen üblich war. Und wollte man gerade wegen ihres Rhythmus an diese Sinfonie mit dem Gedanken herantreten, daß Monteverdi an die Instrumental-Kanzone dachte, so sieht man wieder, was nicht genug betont werden kann, wie der Dramatiker von einem vollständig anderen Gesichtspunkte ausgehen und deshalb zu einer ganz abweichenden Methode in seiner Komposition gelangen mußte, als der gewöhnliche Instrumental-Komponist: auf der einen Seite Entwicklung, Werden, auf der anderen gleich ein fertiges Bild.

Hier die Baßstimme, um den Aufbau klarzulegen:



Man sieht aus der Analyse, daß Monteverdi bei einem auf den ersten Blick ganz unübersichtlichen Bau seiner Instrumental-Musik sich dennoch von einem ganz festen, wohlüberlegten Plane leiten ließ, der auch hier auf die Anwendung der Sequenz hinausläuft; bei diesem, dem vollstimmigsten seiner Instrumental-Stücke (acht Stimmen) die Sequenz herauszuhören, ist ganz ausgeschlossen. Aber dennoch ist sie es, welche das ganze Stück zusammenhält, nach der sich, wie der Bau einer Mauer nach der Richtschnur, die andern Stimmen richten, und welche die Knappheit und Gedrungenheit in der Darstellung erzielt.

Von einer ganz anderen Seite, einer weit innerlicheren als in dem soeben besprochenen Stück, zeigt sich Monteverdi in einer anderen Sinfonie¹⁾, die ebenfalls in der Unterwelt und zwar zweimal, dann aber auch nochmals im fünften Akt auf der Erde gespielt wird. Die Neuausgabe läßt uns gerade an dieser für das fernere Verständnis des ganzen Zusammenhangs ungemein wichtigen Stelle im Stich, indem der Anfang des dritten Aktes, in welchem die Sinfonie zum ersten Male erscheint, fehlt. Der Sinfonie geht ein Gespräch zwischen Orfeo, Speranza und Charon voraus, dessen Inhalt für das Verständnis der Sinfonie unbedingt notwendig ist.

Orfeo kommt mit Speranza, einer allegorischen Figur, nach Erklingen der eben besprochenen Sinfonie in die Unterwelt und spricht die Hoffnung aus, Erfolg zu haben und das Tageslicht wieder zu sehen. Doch Speranza ist nicht besonders hoffnungsvoll; da fällt ihr zudem noch die Aufschrift, ein starker, aber vortrefflich angebrachter Anachronismus des

1) Vergleiche S. 180.

Hellenisten Striggio aus Dante's Divina comoedia: »*Lasciate ogni Speranza voi ch' entrate*« in die Augen, welche Worte sie zweimal, mit ganz furchtbarem Ausdruck singt. Schon wegen dieser einzigen Stelle wäre der Druck dieser Scene angebracht gewesen, da sie das dramatische Genie Monteverdi's von der glänzendsten Seite zeigt, und die Komposition sich den berühmten Worten Dante's vollkommen ebenbürtig anreihet. Die Stelle ist von der allerhöchsten psychologischen Richtigkeit und dramatischen Wahrheit. Speranza singt die Worte zweimal: das erste Mal liest sie dieselben von der Aufschrift ab; langsam, mit furchtbarer Deutlichkeit kommen die niederschmetternden Worte aus ihrem Munde, dann aber, mit einer plötzlichen Versetzung von *g-moll* nach *e-moll*, die Melodiestimme sequenzmäßig um einen Ton höher, stürzen die Worte zum zweiten Male hervor: es ist, als käme ihr der Sinn der zermalmenden Worte erst jetzt in das klare Bewußtsein. — Da der Originaldruck nicht Jedermann leicht zur Hand sein wird, teile ich diesen echten Monteverdi mit; es ist eine Stelle, die durch Mark und Bein geht:

La - scia - te o - gni spe - ran - za Voi ch'en - tra - te,

La - scia - te o - gni spe - ran - za ò Voi ch'en - tra - te

Jetzt entfällt Speranza der Mut vollends und sie will sich von der »*città dolente*« wegwenden und Orfeo verlassen; Orfeo beschwört sie, ihn doch ja nicht im Stiche zu lassen, da sie das einzige sei, das er noch habe. Mitten in ihrem aufgeregten Gespräch kommt Charon hinzu und herrscht den Eindringling in furchtbarem Zorn an, dessen unverschämtes Begehren (*impudico desire*) ihn auf's höchste empört; nie soll, so lautet der Inhalt seiner Rede, ein Sterblicher wieder seinen Kahn betreten. Jetzt, in diesem Augenblicke höchster Gefahr, wo alles für den armen Orfeo verloren scheint, Speranza ihn auch verlassen hat, erklingt die Sinfonie, der nicht so leicht etwas an die Seite gestellt werden kann. Ein grausiger Ernst steckt in ihr; der stark verbreiterte Kanzonen-Rhythmus mag seinen Eindruck noch schauerlicher gemacht haben. Auch in der zweiten Strophe, in der sonst lauter Dur-Akkorde, und zwar nach altem

Kirchentontarten-System *D, G, C, F, B*, einander folgen, wird derselbe nicht abgeschwächt; es ist eine derjenigen Stellen¹⁾ in der Literatur, in welchem Dur-Akkorde durch den inneren Zusammenhang etwas Unheimliches haben. Über die Instrumentation ist anlässlich der vorangegangenen Sinfonie gesprochen worden. Die Posaunen-Besetzung muß die Wirkung dieses außerordentlichen Stückes ganz gewaltig vertieft haben; sicher liegt aber die Hauptwirkung in ihr selbst.

Man könnte die Sinfonie den Leitgedanken des unglücklichen, gefährdeten Orfeo nennen; denn zweimal erscheint sie noch in für Orfeo kritischen Augenblicken, zum zweiten Male, als Charon, von den Bitten des Sängers gerührt, in Schlaf verfällt, nämlich gerade nach dem ersten *Rendete il mio ben*. Diese Entscheidungsfrage für Orfeo, das allmähliche in Schlaf Sinken des Höllen-Fährmanns, hat Monteverdi dieser Sinfonie anvertraut. Sie erscheint auch, entsprechend der Situation, mit ganz anderer Instrumentation; nur Bratschen spielen und diese dazu *pianissimo* (*pian piano*), wodurch ein Instrumentations-Effekt allerersten Ranges und vor allem schärfste dramatische Beleuchtung erzielt werden. Höher aber steht noch die Idee, gerade dasselbe Instrumental-Stück benutzt zu haben, das vorher schon, im Augenblick der höchsten Not Orfeo's, erklungen war.

Und nicht minder geistreich erscheint die Sinfonie im fünften Akt. Sie ist es, welche die eigentliche Lösung des Konfliktes bringt: Orfeo's Trauergesang hat die Fluren erfüllt; er will Trost in seiner Kunst suchen, nie soll ein anderes Weib »sein Herz mit dem goldenen Liebespfeil durchbohren«. Hier bricht er ab und jetzt erklingt, als Zeichen von Orfeo's höchster Trauer und Verlassenheit, gerade vor Erscheinen Apollo's, der den Sänger von aller Erdennot befreit, wieder diese Sinfonie, gleichsam als wollte der Komponist in sie alles zusammenfassen, was der arme Orfeo erduldet und gelitten hatte.

Aber nicht nur im Zusammenhange mit dem ganzen Drama, sondern auch in formell musikalischer Hinsicht ist diese Sinfonie eine der allerinteressantesten Musikstücke im »Orfeo«, indem Monteverdi in ihr einige seiner spezifischen Eigentümlichkeiten zusammenfaßt. — Die Sinfonie zerfällt in zwei ganz gleich lange Teile, die durch eine Pause getrennt sind. Dieser zweite Teil ist nun nichts anderes als eine genaue Beantwortung des ersten Teiles, indem der Baß seine Schritte einfach umkehrt. Doch damit nicht genug, hat Monteverdi auch die Melodie-Stimme der zweiten Strophe aus der ersten gebildet; die erste Stimme im zweiten Teil übernimmt ziemlich getreu die Melodie der zweiten Stimme im ersten Teil, nur in anderer Tonlage. Der scheinbar so einfache harmonische Satz,

1. Bei Mozart gibt es solche Stellen.

von dem auch Winterfeld redet, nimmt sich denn also doch etwas kunstvoller aus und zeigt Monteverdi als einen solchen Meister, der bestrebt war, den harmonisch angelegten Satz mit einer nicht geringeren Kunst, als sie beim kontrapunktischen notwendig war, zu behandeln.

Noch klarer zeigt sich die Korrespondenz der beiden Teile, wenn man die Pause durch die ganze Note ausfüllt:



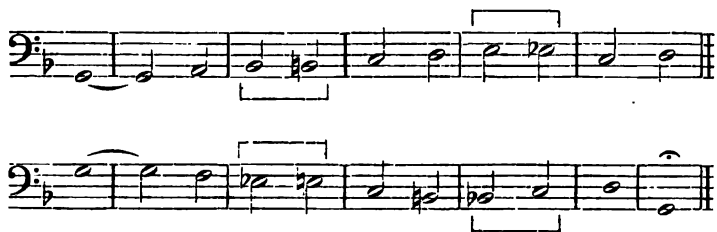
Man wird zugeben, daß dies eine überaus sinnige Anwendung der Sequenz ist, die sich auch neben den Künsten der Vokal-Musik zeigen lassen darf. Nie darf man aber vergessen, aus welchem innerem Grund sie entstanden ist; sie war das beste Mittel, ein streng einheitliches Seelengemälde zu erhalten, wie es das Drama erforderte.

Ganz ähnlich ist der Aufbau der Sinfonie im zweiten Akt¹⁾, die nach dem Chor »*ahi caso acerbo*« und der weiteren Unglücks-Erzählung der Botin anhebt; man könnte ihr den Namen Trauer-Sinfonie geben. Mit einem langen, hochliegenden *g-moll*-Akkord, einem Schrei aus tiefstem Herzen, beginnt das in seiner Art wieder einzige Stück; dann steigen langsam, dann wieder schneller, wie stammelnde Laute, die Töne in der Skala hinunter, während der Baß sich mühsam, teilweise chromatisch hinaufringt. Auf dem eine Oktave tiefer liegenden *g* wird kadenziert, und so entsteht ebenfalls die Zweiteiligkeit wie in der soeben besprochenen Sinfonie. Die Stimmen wollen kaum mehr vorrücken, die ganze Bewegung scheint zu stocken; mit Not erhebt sich der Cantus in die Terz, und endlich, mit äußerster Anstrengung, in die Quinte, doch nur um desto gedrückter in den Grundton wieder hinunterzusinken, während der Baß mit »Crucifixus-Schritten« in die Tiefe steigt. Mit weniger Noten ist wohl kaum jemals ein so tiefes Seelen-Gemälde dargestellt worden als in dieser im Original siebentaktigen Sinfonie²⁾.

Auch in dieser Sinfonie ist die zweite Hälfte die ziemlich getreue Umkehrung der ersten:

1) S. 172.

2) Auf dem Klavier, leider dem beinahe einzigen Probier-Instrument für alte Instrumental-Musik, kommt unter allen Instrumental-Stücken des »Orfeo« diese Sinfonie mit ihren langgehaltenen Tönen, den ineinandergehenden, fortwährend sich reibenden Dissonanzen u. s. w. am wenigsten zur Geltung. Man höre sie aber nur wenigstens von einem Streich-Quintett, und — denke sich in die Situation hinein, für die sie geschrieben.



Der überaus regelmäßige Aufbau besonders dieser beiden, dann auch einiger anderer Sinfonien führt zur Frage, ob Monteverdi hierfür Vorbilder hatte. Die Frage ist nicht unbedingt mit »Nein« zu beantworten. Eine Lösung der Frage ergibt sich, wenn man untersucht, ob Monteverdi für die Ritornelle, welche ebenfalls den klarsten Aufbau zeigten, etwas Ähnliches in seiner Zeit vorfindet. Daß dieselben vielfach aus dem Boden der Volks- und Tanzmusik herausgewachsen sind, geht daraus hervor, daß manche Ritornelle des »Orfeo« entschiedene Ähnlichkeit mit den *Scherzi musicali* haben, denen man die Abstammung von der Volksmusik stark anmerkt. Dann aber sind auch einige der Ritornelle direkte Tänze, von denen in erster Linie das Ritornell auf Seite 152 zu nennen ist, und ein ausdrücklich als Tanz bezeichnetes Instrumental-Stück, die *Moresca* am Schlusse des Werkes, auf welche noch kurz einzugehen sein wird. In der Volks- und Tanzmusik, der Monteverdi bedeutenden Raum im »Orfeo« einräumt, fand er also scharfe Rhythmisierung vor. In Stücken freier Erfindung, insbesondere in solchen feierlichen, ernstesten Charakters, kann aber von einer Periodisierung weder zu dieser noch zu bedeutend späterer Zeit die Rede sein.

Hier beginnt die schöpferische Arbeit Monteverdi's im Gebiete der Instrumental-Form: er hat das Prinzip des Tanzes, d. i. schärfere Gliederung, auch bei Stücken, die sonst nicht das geringste Tanzmäßige enthalten, angewendet, wodurch er den geschlossenen und übersichtlichen Bau, wie er sich uns in den meisten Sinfonien zeigt, zu stande bringt. — Was dies aber in jener Zeit bedeutet, darüber wird noch im Zusammenhange zu reden sein.

Noch ein Wort über die Instrumental-Stücke, die einen besonderen Namen haben, nämlich die *Toccata* am Anfang und die *Moresca* am Schluß des Werkes. Erstere ist nichts anderes als eine ausgeführte und reich ausgestattete Trompeten-Fanfane, die, ohne direkten Bezug auf das Drama, vielleicht im Freien, vor dem Theater, wie heutzutage wieder in Bayreuth, gespielt wurde und vielleicht gerade in dem Augenblicke, als die hohen Herrschaften, der Hof von Mantua, ins Theater eintraten. Daß Monteverdi das Stück *Toccata* nennt, ist sehr einfach, wenn man sich die Definition des Praetorius in Erinnerung ruft, der von derselben sagt, daß

sie der italienische Name für *Praeludium* oder *Intermedio* sei¹⁾, also den Zweck hatte vorzubereiten. Es scheint übrigens etwas Gewöhnliches gewesen zu sein, daß man das musikalische Drama mit einem Instrumental-Stücke eröffnete. Gagliano schreibt in der Vorrede zu seiner Oper *Dafne*²⁾:

»Vor dem Aufziehen des Vorhangs spiele man, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, ein Einleitungsstück (*sinfonia*) von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden.«

Gagliano selbst schreibt zu seiner Oper keine solche *Sinfonia*; man notierte sie, wie man wohl ohne weiteres behaupten kann, nicht besonders, denn auch von früheren Werken haben wir keine solche (notierten) Eingangs-Sinfonien. Monteverdi war demnach der erste, der zur Notierung schritt, wodurch er zum eigentlichen Begründer der Ouvertüre wird. Auch über das Eigentümliche der »Orfeo«-Toccaten lassen die allgemein gehaltenen Worte Gagliano's nichts ahnen. Konsequenter hält das Stück an einem Akkorde fest, indem das Ganze auf dem *C-dur*-Akkorde aufgebaut ist. Man betrachte den starren, wie aus Eisen geschmiedeten Unterbau der tieferen Stimmen, auf welchem die oberste Melodie-Stimme, von Trompeten gebracht, sich stolz erhebt und in freier Weise beinahe alle Töne der *C-dur*-Skala berührt, das Ganze ein Stück von einer sicher auch damals altertümlichen Monotonie. Wenn man wollte, man könnte wegen des konsequenten Festhaltens eines Akkordes das Rheingold-Vorspiel zum Vergleiche herbeiziehen.

Die Toccaten machte aber auch Schule, indem sie das ganze Jahrhundert hindurch immer wieder bei Instrumental-Stücken anklingt, worauf von Kretzschmar schon verschiedentlich aufmerksam gemacht worden ist.

Ein Fest mit einer *Moresca*³⁾ (Mohrentanz) zu beschließen, scheint in Italien Sitte gewesen zu sein. Ambros⁴⁾ sagt, daß in Ferrara jede Komödie mit einem solchen Tanz (*Ei la sua moresca*) geschlossen habe. Unsere *Moresca* ist ein vierteiliges Tanzstück, das in größerem Maßstabe die Sequenz anwendet, indem die drei anderen Teile Wiederholungen des ersten auf verschiedenen Tonstufen sind.

Das Interessanteste an dieser *Moresca* aber ist, daß sie einen *Siciliano*-Tanz repräsentiert. Man notiere sie in moderner Schreibweise⁵⁾:

1) Syntagma musicum (Tom III. S. 25).

2) E. Vogel, Marco da Gagliano (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V, 433. S. 228.

4) Musikgeschichte IV, S. 210.

5) Man ist sehr leicht versucht, einen $\frac{3}{8}$ -Rhythmus (je 3 und 3 Takte zusammen) in das Stück hinein zu interpretieren, was aber eine Verschiebung des Accentus durch den ganzen Tanz zur Folge hat, und ein »Tanzen« auf denselben unmöglich macht. Vergleiche Riemann, Musik-Lexikon (5. Auflage) S. 751, Artikel: *Moresca*.



und man glaubt den Urgroßvater der späteren Sicilianos, wie sie durch die neapolitanische Oper, namentlich durch L. Vinci, populär wurden, und wie sie der Welt durch Händel wieder bekannt sind, vor sich zu haben; sogar direkte Ähnlichkeiten glaubt man entdecken zu können. Eine Beschaulichkeit von eigentümlichem Reize liegt auch in diesem Hirten-Idyll, und wenn die gleiche Melodie auf einer anderen Tonstufe anhebt, so ist es, als ob man in einer schönen Gegend seine Blicke nach einer anderen Seite wendet, wo man das gleiche entzückende Bild von sonniger Landschaft und fröhlichen Menschen, die nach allen Seiten im Tanze sich drehen, erblickt. Jedenfalls hat dieses Anheben des gleichen Satzes auf einer anderen Tonstufe hier seine künstlerische Berechtigung, wie es als besondere Stil-Eigentümlichkeit Monteverdi's bezeichnet werden muß, da es sich bei anderen Tänzen dieses Namens, von denen Böhme in seiner »Geschichte des Tanzes in Deutschland« Beispiele gibt, nicht vorfindet¹⁾.

Unverkennbaren Tanz-Charakter und einen ganz ähnlichen Aufbau wie die Moresca zeigt das Ritornell im ersten Akt, das vor und zwischen dem Gesang der beiden Hirten erklingt²⁾.

Der Baß zeigt die einfachste Struktur, die Melodie-Stimmen sind hingegen sehr mannigfaltig verändert, indem Monteverdi von der Stimmen-Vertauschung und der Ciaccona-artigen Baß-Auslegung weitesten Gebrauch macht. Die Tonarten sind scharf ausgesprochen: *c-moll*, *g-moll*, *B-dur*, *Es-dur*, *C-moll* mit Modulation nach *g-moll*, womit alles bei einander ist, was die nächste Verwandtschaft einer Tonart, nach modernen Begriffen, aufzuweisen hat.

Sehen wir uns jetzt, bevor wir einen Rückblick auf das instrumentale Schaffen Monteverdi's im »Orfeo« werfen, noch dahin um, ob Monteverdi in seinen späteren Werken Instrumental-Stücke, und zwar solche in der Art derer im »Orfeo« geschrieben hat. Leider ist allerdings zu bemerken, daß das uns überkommene Material große Lücken aufweist, die sich gerade auch in betreff der Instrumental-Musik bemerkbar machen. Zwar sind wir zunächst über das instrumentale Schaffen Monteverdi's trotz des Verlustes der *Arianna*-Partitur vom Jahre 1608 durch ein mit dieser

1) Ob die *Moresca* mit dem *Siciliano* auch sonst im Zusammenhang steht, vermag ich nicht anzugeben. Eigentümlicher Weise behandelt Böhme im genannten Werke den *Siciliano* nicht. 2) S. 152.

Oper zeitlich zusammengehörendes Werk genügend unterrichtet, dem *Ballo delle ingrato*. Da in diesem Werke Instrumental-Stücke die Hauptrolle spielen, so kann man annehmen, daß Monteverdi das Experiment im »Orfeo«, Instrumental-Stücke zu dramatischen Zwecken zu verwenden, als gelungen betrachtete. Da nun die Oper *Arianna* und der *Ballo* für denselben Hof komponiert waren, also mit den gleichen Mitteln aufgeführt wurden, so ist es nicht ganz unwahrscheinlich, daß in der *Arianna* ebenfalls manche Instrumental-Stücke vorkommen. Ziemlich sicher ließe sich aber das »Wie« beantworten; aus den Tänzen des *Ballo* ersieht man, daß Monteverdi bei der Kompositionsweise des »Orfeo«, als deren äußerlich charakteristisches Merkmal wir die eigenartige Verwendung der Sequenz gefunden haben, geblieben ist. Man vergleiche die Tanzstücke, die Winterfeld in den Beilagen seines Werkes »Gabrieli und sein Zeitalter« giebt, woselbst sich auch eine ausgezeichnete Besprechung derselben findet, mit den Ritornellen im »Orfeo« und man wird das ganz gleiche Prinzip des Aufbaues bei ihnen vorfinden. Im übrigen sind sie aber bedeutend einfacher; die sinnreiche Stimmen-Vertauschung und auch die anderen mannigfachen Feinheiten, die wir im »Orfeo« finden, weisen diese Tänze nicht auf, statt dessen aber eine interessante Umbildung des gleichen Tanzes vom $\frac{4}{4}$ - in den $\frac{6}{4}$ -Takt, ein Verfahren, das auch in der Instrumental-Musik schon lange Verwendung gefunden hatte¹⁾, sich aber hier aus dramatischen Gründen herschreibt. Hier wird deshalb darauf aufmerksam gemacht, weil dieses Verfahren der Rhythmus-Umwechslung in dem letzten Werke Monteverdi's, der *Incoronazione di Poppea*, ganz gleich wiederkehrt.

Vom Jahre 1608 ab entzieht sich aber Monteverdi als Instrumental-Komponist vorläufig völlig unseren Augen. Es mag dies vielleicht teilweise mit der Berufung Monteverdi's nach Venedig zusammenhängen, welche seine Tätigkeit als Opern-Komponist beinahe ganz eingeschränkt zu haben scheint.

Die uns erhaltenen Werke weisen Instrumental-Musik nur in zweiter Linie, als Begleitung zu Vokalwerken auf, wie in einer Messe von 1610²⁾. Hingegen beweist der *Combattimento di Tancredi e Clorinde* von 1624, der musikgeschichtliche Bedeutung³⁾ besonders durch den »*stilo concitato*« hat, aufs glänzendste, daß Monteverdi noch keineswegs die Benutzung

1) Vergleiche die von Eitner in den Monatsheften für Musikforschung herausgegebenen Tänze *Quatorze Gaillards* u. s. w. Pierre Attaignant, 1530. (Jahrgang 1875, S. 82.)

2) Siehe E. Vogel, Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Cl. Monteverdi's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887, S. 407.

3) Betreffs der Instrumentation des Werkes siehe Goldschmidt, Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert (Sammelbände der IMG. II, S. 16 ff.).

der Instrumental-Musik als hochdramatisches Mittel aufgegeben hatte. Formell selbständige Stücke weist aber dieses Werk nicht auf, und so ist ein näheres Eingehen hier nicht notwendig, schon aus dem Grunde, weil bereits Winterfeld von der musikalisch-dramatischen und allgemeingeschichtlichen Bedeutung der Stücke ausführlich redet¹⁾. Damit scheint allerdings die Bedeutung Monteverdi's in instrumentaler Hinsicht erschöpft zu sein, obgleich der greise Monteverdi noch in seinen letzten fünf Jahren vier Opern schrieb, von denen uns aber nur die ›Incoronazione di Poppea‹ erhalten ist, welche uns aber Monteverdi von einer so ganz anderen Seite in betreff der Behandlung der Instrumental-Musik zeigt, daß man kaum glaubt, den ›Orfeo‹-Komponisten vor sich zu haben²⁾. Kaum ist anzunehmen, daß die anderen Opern dieser Periode ein wesentlich stärkeres Hervortreten der Instrumental-Musik aufweisen, und so ist und bleibt der ›Orfeo‹ die große künstlerische Tat in instrumentaler Beziehung, auf den wir hiermit noch einmal zurückblicken, um das Schluß-Resultat aus ihm zu ziehen.

Es gibt im 17. Jahrhundert keine Oper (außer in der französischen Oper, die aber in erster Linie Tanzstücke verwendet), in welcher der Instrumental-Musik ein so breiter Raum gewährt worden wäre, noch auch eine solche, welche mit der Instrumental-Musik so tiefe Probleme gelöst hätte, wie der ›Orfeo‹. Aber abgesehen von diesem Punkte, auf welchen nicht nochmals hingewiesen zu werden braucht, bergen die Instrumental-Stücke des ›Orfeo‹ eine ganze Fülle von neuen Ideen auch in anderer Hinsicht, die für die Folgezeit mehr oder weniger fruchtbar werden sollten. Die Besprechung wird gezeigt haben, daß sich in den Stücken Form und Gehalt auf eine Weise durchdringen, die schlechthin als vollendet zu gelten hat. Für die Instrumental-Musik als selbständige Kunst konnten allerdings die Formen dieser Instrumental-Stücke in größerem Maße nicht vorbildlich sein, da sie zu knapp waren. Die Bedeutung derselben liegt denn auch zunächst auf einer anderen Seite: der ›Orfeo‹ hatte der Instrumental-Musik etwas zugeführt und zwar im reichsten Maße, wovon sie bis dahin keine Ahnung hatte und haben konnte; wie mit einem Zauberschlage eröffneten sich ihr ganz neue Gebiete, denn die ganze Skala der Empfindungen hatten die Instrumental-Stücke des ›Orfeo‹ angeschlagen und dies durch ihren Anschluß an das Drama. Hiermit war die Schöpfung einer echten Programm-Musik angeregt, einer Programm-Musik, die den Gegenstand ihrer Darstellung mitten aus dem Seelen-Zustande herauslangte. Man wird nicht umhin können, in Monteverdi,

1) Teilweise mitgeteilt von Winterfeld (Gabrieli und sein Zeitalter).

2) Siehe die Monographie H. Kretzschmar's in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894, Heft 4.

dem modernsten aller damaligen Modernen, auch den Ahnherr einer solchen Programm-Musik zu begrüßen.

Daß die selbständige Instrumental-Musik in die eroberten Gebiete eindringen werde, das konnte nur eine Frage der Zeit sein. Und sicher, von dem »Orfeo« an kann und darf die Geschichte der Instrumental-Musik nicht mehr von der der Oper getrennt werden; her- und hinüber gehen die Beziehungen, und im 17. Jahrhundert ist es die Instrumental-Musik, welche von der Oper empfängt, worüber noch ausführlicher zu reden sein wird.

Mit der Schöpfung einer Situations-Musik hat Monteverdi eine Seite im instrumentalen Schaffen berührt, welche eine echte Programm-Musik zu allen Zeiten immer wieder betont und nach welcher Richtung sie immer gewirkt hat. Dem rein formellen Musizieren, dem so leicht keine Stilgattung in der Musik verfällt, als gerade die Instrumental-Musik, war als vollwertiges Gegenstück eine geistige, oder wenn man sich so ausdrücken darf, eine inhaltliche entgegen gestellt worden. Zwar zeigt gerade in dieser Hinsicht die Instrumental-Musik vorläufig noch ganz geringe Einflüsse der Oper; das instrumentale Musizieren ist gerade in der Zeit nach Gabrieli auf Seiten der Kanzonen-Sonaten-Komponisten ein sehr starkes Ringen mit der Form, sodaß das geistige, inhaltliche Element im großen Ganzen entschieden etwas zu kurz kommt. Andererseits werden in der Instrumental-Musik neue Wege auch nach anderer Richtung hin gelegentlich gesucht, indem auch die Natur den Instrumental-Komponisten eine ebenso neue Quelle als berechnete Ausbeute musikalischer Ideen bietet.

Hieraus, nämlich dem Bestreben, der Instrumental-Musik neue Ausdrucksmittel zuzuführen, müssen Musikstücke wie das bekannte *Capriccio stravagante* von Farina erklärt werden, wenn auch die möglichst täuschende Nachahmung von Naturlauten wohl niemals zum wahrhaft Künstlerischen gerechnet werden wird. Jedenfalls wird man bei dieser Anschauungsweise des Stückes — eine ganz flotte Suiten-Komposition, bei der die Nachahmung von Naturlauten auf ganz geschickte und nicht übertriebene Art angebracht ist — zu einem wesentlich anderen Urteil wie Wäsielewski¹⁾ gelangen, der für diese Bestrebungen des Komponisten nur ein hochmütiges Lächeln übrig hat. Farina ist übrigens nicht der einzige, der sich mit der Natur in dieser Weise befaßt; auch Uccellini schreibt 1642 eine Sonate²⁾, in welcher Hennen-Gegacker und Kuckucksruf nachgeahmt werden.

So ist allerdings zu sagen, daß, was gerade die geistige Seite der Instrumental-Stücke des »Orfeo« betrifft, Monteverdi vorläufig nur

1) Die Violine im 17. Jahrhundert, S. 30.

2) *Sonate, Arie e Correnti a 2 3* vom Jahre 1642 (Stadt-Bibliothek zu Breslau).

Nachfolger in der Oper hat, von denen die Rede sein wird. Es erklärt sich dies auch leicht: der Instrumental-Komposition widmeten sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Männer, die mit der Oper nicht in engerer Berührung waren; auch waren sie keine Meister ersten Ranges, indem diese auf kirchlichem oder auf dem neu entdeckten Gebiete der Oper und des Oratoriums zu suchen sind. Was Monteverdi in dieser Beziehung mit dem »Orfeo« geschaffen hatte, das war vornehmlich noch Errungenschaft für die Oper gewesen und trieb dort seine Blüten.

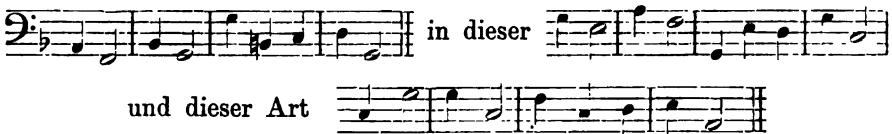
Hier sind zunächst zwei Personen zu nennen, bei denen Monteverdi's Einfluß sich ganz unverkennbar zeigt: Giulia Caccini, die Tochter des berühmten Hellenisten und wohl die bedeutendste weibliche Erscheinung auf dem Felde kompositorischen Schaffens, und G. Carissimi, der große Meister des Oratoriums. Da von beiden in einem späteren Artikel über die venetianische Opern-Sinfonien die Rede sein wird, insbesondere von Carissimi, der durch seinen Schüler Cesti mit den Venetianern in Verbindung steht, so kann der Hinweis hier genügen. Es mag nur festgestellt werden, daß beide in instrumentaler Hinsicht keineswegs über Monteverdi, wie wir ihn im »Orfeo« kennen gelernt haben, hinausgehen, sondern daß sie lediglich dessen gelehrige Schüler gewesen sind, ohne neue Bahnen einzuschlagen. Die wirklich berufenen Nachfolger Monteverdi's sind die venetianischen Opern-Komponisten, die auf Monteverdi's Spuren bald auch neue Ausblicke sich zu verschaffen wußten. Diesen hat Monteverdi mit seinen Stücken gezeigt, wie die Instrumental-Musik zu verwenden sei, und dann hat er ihnen Formen in die Hand gegeben, die für Bildung kleiner, knapper Stücke, wie sie die Oper nur brauchen konnte, nicht zu übertreffen waren.

Daß aber auch die Instrumental-Komponisten wohl wußten, was sie an Monteverdi besaßen, das beweist am besten der häufige Gebrauch seines Namens in Überschriften von Instrumental-Stücken. Diese Komponisten müssen in Monteverdi geradezu ihren Schutzpatron gesehen haben, denn es kommt sogar vor, daß gerade das Anfangsstück Monteverdi gewidmet ist. Das Charakteristische ist aber, daß solche Widmungen an Gio. v. Gabrieli, der doch für die Instrumental-Musik direkt tätig war, wenigstens bis jetzt nicht bekannt sind¹⁾. Allerdings starb Gabrieli ganz am Anfang des Jahrhunderts, aber auch nach Monteverdi's Tode trifft man noch Instrumental-Stücke mit seinem Namen, so bei Tarquinio Merula im Jahre 1651²⁾; andere Komponisten, welche Monteverdi auf

1) Mir ist wenigstens keine zu Gesicht gekommen und auch Torchi (*La musica Instrumentale* u. s. w. in der Rivista musicale 1897) spricht von keiner, wohl aber von einer solchen mit dem Namen Monteverde.

2) *Canzone overo Sonate per Chiesa e Camera*, op. 17, 1651. Auch in dem ersten Werk Merula's, *Il primo libro delle Canzoni à 4*, Venedig 1615, findet sich für die neunte Kanzone eine derartige Überschrift (Königliche Bibliothek in Berlin).

diese Weise auszeichnen, sind B. Marini, (1616)¹⁾, dann Buonamente, der in zwei Sammlungen, von 1626 und 1637, Instrumental-Stücken diesen Titel gibt²⁾. Aber auch direkte Einflüsse Monteverdi'schen Kompositions-Verfahrens lassen sich nachweisen, und zwar ganz besonders bei Marini, der seine ersten Werke in Venedig drucken ließ und vielleicht Monteverdi auch persönlich kannte. In manchen Stücken seines op. 1 und op. 2³⁾ benutzt er die Sequenz ganz im Monteverdi'schen Sinne, nämlich nicht als melodietreibendes, sondern als formenbildendes Element. Die Sequenz ist allerdings nicht in der ungemein konsequenten, beinahe starren Art und Weise Monteverdi's benutzt, sondern in etwas freierer Gestaltung, indem beispielsweise folgendes Baßthema aus der Sinfonia *La Gamba à 3* (für zwei Violinen oder Cornetti und Baß) aus op. 2:



benutzt wird, wodurch ein harmonisch abgeschlossener Satz von 16 Takten zur Aufstellung gelangt. Dieses Verfahren hat Marini sein ganzes Leben beibehalten, noch in Op. 22, wahrscheinlich seinem letzten Werke, trifft man ganz ähnliche Sätze.

Des Weiteren ist es dann vornehmlich eine Seite in dem instrumentalen Schaffen Monteverdi's, die für die Instrumental-Musik grundlegend geworden ist, die starke Betonung der harmonischen Schreibweise gegenüber der fugierten. Kein Komponist hat vor und neben Monteverdi (in der Zeit des »Orfeo«) den harmonischen Satz mit solchem Nachdruck angewendet; vor Monteverdi treffen wir ihn bei der Tanzmusik, deren Aufschwung in Italien, und zwar nicht unwahrscheinlich teilweise mit Hilfe der Oper, erst erfolgen sollte, und Komponisten neben ihm, wie Gabrieli, wenden ihn nur gelegentlich, beinahe zufällig an, ähnlich wie man bei alten Messen-Komponisten bis auf Josquin »harmonisch« wirkende Stellen trifft. Monteverdi ist vielleicht der erste, der in Instrumental-Stücken von ausgeprägt getragendem Charakter bewußt harmonisch schreibt, indem wir diese Schreibart nur bei der Toccata, die aber spezifische Orgelform ist, antreffen. Aber hierbei ist Monteverdi nicht stehen geblieben; sowohl in manchen seiner Ritornelle als auch Sinfonien löst er dasjenige Problem, an dem mehr als die erste Hälfte des Jahrhunderts ar-

1) *Affetti musicali*, op. 1, 1617.

2) *Sinfonie, Gagliarde, Correnti e Brandi per sonar*, 1626 und *Sonate e canzoni* u. s. w. VI. libro 1637 (sämtlich in der Stadt-Bibliothek zu Breslau).

3) Königliche Bibliothek zu Berlin; doch ist nur die Baßstimme erhalten, die aber gerade über diesen Punkt Auskunft gibt.

beiten sollte, die Verschmelzung des alten und neuen Stils, der Polyphonie und Monodie. Gerade die Ritornelle zeigten, daß sie trotz ihrer scheinbar ganz harmonischen Anlage eine Fülle kontrapunktischer Kunst besitzen. Dieses hohe Ziel, welches auch seine nächsten Nachfolger, die venetianischen Opern-Komponisten, im Auge behielten¹⁾, in der Instrumental-Musik nicht nur angestrebt, sondern auch in einem hohen Grade erreicht zu haben, dies ist nicht das Wenigste, was die Instrumental-Stücke des »Orfeo« auszeichnet. Monteverdi hat hier weit vorgegriffen; die Entwicklung der Instrumental-Musik zeigt aber, daß dieselbe gerade auf dieses Ziel, die Verschmelzung der beiden Gegensätze, hinsteuerte.

Und weiter berührt Monteverdi, in erster Linie wieder in den Ritornellen, einen Punkt, der in der künftigen Instrumental-Musik die Kernfrage bilden sollte, nämlich das Wesen der Durchführung. In der Art der Behandlung derselben zeigt sich Monteverdi ganz als Kind seiner Zeit, aber er ist der einzige, der die Mittel zu einem solchen Zwecke benutzte. Und dabei kommt er ganz von selbst auf einen instrumentalen Stil; die Schreibweise ist in den prägnanten Stücken seiner Schaffensweise von der der Vokalmusik ganz verschieden. Man versuche beispielsweise das erste Ritornell, das an sich absolut nichts aufweist, was Singstimmen nicht gut ausführen könnten, sich von solchen vortragen zu lassen: es würde Ausdruck und Charakter vollständig verändern.

Die unverkennbare Vorliebe für Volks- und Tanz-Musik hatte Monteverdi zu starkem Hervorkehren des rhythmischen Elementes, dessen Resultat eine klare Periodisierung war, geführt. Monteverdi hat — und darin liegt das Neue — das Prinzip des Tanzes, der scharfen Gliederung auch auf Stücke getragenen Charakters ausgedehnt; man vergleiche beispielsweise die Orfeo-Sinfonie (im dritten Akt) etwa mit der Sonate *pian e forte* von Gabrieli, und man wird den tiefgründigen Unterschied sofort einsehen. Monteverdi hatte gerade die, wenigstens im Sinne der späteren Entwicklung, schwächste Seite der damaligen Instrumental-Musik mit jungem scharfem Instinkte herausgefühlt und sie auch vermieden. Die Zukunft gab seinem Vorgehen Recht; das Resultat der Bestrebungen auf instrumentalem Gebiete im 17. Jahrhundert war eine Verschmelzung des scharf rhythmischen Tanzes und des eine schärfere Gliederung verwischenden polyphonen Satzes, wie sie sich denn auch in der Vermengung der Kirchen- und Kammer-Sonate zeigt. Dazu hatte es aber noch gute Weile. Wenn Wasielewski über die langsamen Sätze, die fast einzig harmonische Schreibweise aufweisen, sogar noch in dem Zeitraume von 1670 das Urteil fällt, daß »den langsamen, meist aus einer einfachen Folge von

1) Vergleiche das Schlußwort in »Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's« von H. Kretschmar (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, 76).

Harmonien bestehenden Sätzen« die Periodisierung »fast gänzlich« fehlt¹⁾, so zeigt dieser den Tatsachen im allgemeinen entsprechende Ausspruch klar genug, wie enorm weit Monteverdi auch in dieser Beziehung über seine Zeit hinausgeht und wie lange diese Instrumental-Stücke noch vorbildlich sein konnten. Die den von Monteverdi gewiesenen Weg am nachhaltigsten und selbständigsten gehen sollten, sind, wie bereits gesagt, die venetianischen Opern-Komponisten.

Anhang I.

1. Ein Beitrag zur Klärung der Kanzonen- und Sonaten-Form.

Eigentlich seit Praetorius²⁾, dann aber seit Winterfeld³⁾ hat man sich immer wieder mit Lösung des Unterschiedes zwischen der Kanzone und Sonate versucht, ist aber zu keinem einheitlichen Resultat gekommen. Man versuchte in erster Linie eine Lösung auf formellem Wege, d. h. einen grundlegenden Unterschied in der Form herauszufinden. Die Resultate dieses Verfahrens sind von Wasielewski in seiner Schrift »Die Violine im 17. Jahrhundert« einer scharfen, aber unfruchtbaren Kritik unterzogen worden, dessen einzig positives Ergebnis dahin verlautet, daß bei den Sonaten kein bestimmter melodischer Grundgedanke vorherrsche (S. 14), während in der Kanzone das melodische Element herrschend hervortritt. Erklärt ist damit manches, aber im Grunde genommen doch nichts Befriedigendes. Vielleicht ist deshalb eine Lösung, da von der formellen sich typische Unterschiede nicht herausstellen, von einer anderen Seite möglich. Diese würde die Verwendung der beiden Formen im praktischen Gebrauch ergeben, wofür folgende Hypothese aufgestellt wird: daß die Kanzone für weltliche, die Sonate für kirchliche Zwecke geschrieben und gebraucht wurde. Für diese Lösung würde Folgendes sprechen:

Die selbständige Instrumental-Musik ist noch zur Zeit der absoluten Herrschaft der polyphonen Vokal-Musik entstanden, bekanntlich durch Übertragungen von Vokal-Sätzen auf Instrumente. So erhielt deshalb diese selbständige Instrumental-Musik ganz das Aussehen der Vokal-Musik, was in sich schließt, daß auch der geistige Inhalt ein derselben ähnlicher sein mußte. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, muß sich ergeben, daß, da es einerseits eine geistliche und andererseits eine weltliche Vokal-Musik gab, auch diese beiden Arten von Instrumental-Musik vorhanden waren. Der ganz gleiche Fall existiert für die übrige Instrumental-Musik, in welcher wir einerseits eine geistliche, die Orgel-Musik, und andererseits eine weltliche Instrumental-Musik, diejenige für die übrigen Tasten-Instrumente, unterscheiden. Der Name

1) Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrhundert, S. 66. Bei Bassani, bei welchem Wasielewski diesen Tadel ausspricht, will er zwar gerade nicht passen. Ich komme auf diese Frage in einer demnächst folgenden Arbeit, die als Fortsetzung dieser zu gelten hat, in »Die venetianischen Opern-Sinfonien« zurück. Nichts destoweniger hat Wasielewski damit etwas ausgesprochen, was im allgemeinen für die langsamen Sätze zutrifft.

2) *Syntagma musicum*, 1614 - 20.

3) Gabrieli und sein Zeitalter.

»Sonate« ist für diese Instrumental-Musik nicht nachweisbar, wohl aber der der »Kanzone«. M. Seiffert in seiner vortrefflichen »Geschichte der Klaviermusik« stellt die kühne, aber unbedingt richtige Forderung auf, die Orgel von allen anderen Formen als »Intonationen, Toccaten, Ricercari und Fantasien«, selbst wenn vorgeschrieben steht »per ogni sorte di stromenti da tasti«, prinzipiell auszuschließen. (S. 37.)

Unter diese Rubrik gehören nun auch die Kanzonen, die fast immer unter dem Vermerk »per sonar sopra istromenti da tasti,« worunter man bis dahin immer auch die Orgel bezog, zirkulieren, und Seiffert macht geltend, daß die Spiel-Kanzonen Übertragungen von (weltlichen) Vokal-Kanzonen seien. Ich bin im stande, einen handgreiflichen Beweis für diese Abstimmung der Spiel-Kanzonen zu bringen: die *Canzon ariosa* von A. Gabrieli¹⁾ ist eine Nachbildung einer Kanzon von Janequin, mit dem Titel: *Le chant de l'Alouette à 4 de Janequin, sur lequel a esté adiousté une cinquième voix par Claude le Jeune*²⁾. Der Text ist sehr weltlicher Natur; es ist ein Necklied auf eine Dame, die gerne lange schläft.

Orsus, orsus, vous dormez trop,
madame, madame joliette.
Il est jour, levés sus,
Ecoutés l'Alouette etc.

A. Gabrieli hat nur das Thema hinübergeworfen; im übrigen verfährt er vollständig frei, und gibt seiner Kanzone sofort instrumentale Wendungen, ein Beweis dafür, daß man bei der Instrumental-Komposition doch bereits seine eigenen Wege zu gehen suchte.

Es ist ein sehr naheliegender Gedanke, das, was für die Kompositionen für Tasten-Instrumente gilt, auch auf diejenigen für Orchester auszudehnen, wobei noch für sich spricht, daß für ausgesprochen weltliche Kompositionen keine anderen Namen (außer natürlich von Tänzen) vorhanden sind als eben die der Kanzone. Die Ricercars waren in erster Linie Kompositionen für Orgel³⁾, und so werden auch die Instrumental-Ricercars für den Gebrauch in der Kirche bestimmt gewesen sein, wofür ihr Charakter, ihre ausgeführte, strenge Arbeit, stark sprechen⁴⁾. Das Ricercar spielt auch in der Instrumental-Musik keine tiefere Rolle und zieht sich wieder ganz auf die Orgel zurück, als der Name »Sonata« allgemeiner wurde. — Es hat sogar einige Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Sonaten ihre Abstammung von den Ricercars herleiten: wären uns die »Sonata a cinque istromenti, 1586«⁵⁾ von A. Gabrieli erhalten, welches die ersten mit Sonaten bezeichneten Stücke enthält, so wäre vielleicht die Abstammung derselben von den Ricercars erkennbar, was für den Gebrauch der Sonaten für kirchliche Zwecke sprechen würde. Dieser Identifikation von Instrumental-Ricercar und Sonate, die bereits Wasielewski⁶⁾ ausgesprochen hat, widerspricht aber die Tatsache, daß das Ricercar

1) Mitgeteilt in den Beilagen zur »Geschichte der Instrumental-Musik im 16. Jahrhundert« von Wasielewski, Nr. 23.

2) Mitgeteilt in *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. Éditions publiés par H. Expert*, 1900, S. 50.

3) Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 31 und 37.

4) Vergleiche die von Riemann herausgegebenen Ricercars in »Alte Kammermusik« (Augener).

5) Becker, Verzeichnis der Tonwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 287.

6) Wasielewski, Geschichte der Instrumental-Musik im 16. Jahrhundert, S. 161.

fugen- oder doch kanonartig angelegt ist, während die Sonate gleich mit vollen Stimmen beginnt. Hier liegt die vielleicht nicht zu erklärende Schwierigkeit der vollen, in gewisser Beziehung akkordischen Behandlungsweise der Sonate. Man könnte deshalb die Hypothese aussprechen, ob, da in der übrigen künstlerischen Instrumental-Musik keine derartig angelegten Formen bestehen, nicht die Orgel-Toccata (die einzige, allerdings nur in ihrem Anfang akkordisch angelegte Instrumental-Form) den Anlaß für das von der übrigen Instrumental-Musik abweichende Aussehen der Sonate gegeben hat. Auch dieser Entstehungsgrund würde direkt für den kirchlichen Gebrauch der Sonate sprechen, da die Toccata in erster Linie Einleitungs-Stück für den Gottesdienst war. Aber auch hier werden sich starke Bedenken erheben, und man muß die nähere Erklärung der Sonate doch noch in einem weiteren Faktor suchen. Dieser wäre die Abstammung der Sonate von der geistlichen Vokal-Musik. Deutet zwar der Name »Sonata« unzweideutig darauf hin, daß die mit diesem Namen belegten Kompositionen für Instrumente bestimmt sind, so sagt er aber absolut nicht, daß die Sonate ein Instrumental-Stück ganz freier Erfindung ist, mag diese Ansicht auch noch so eingewurzelt sein. Es muß zudem etwas befremdlich erscheinen, daß die Sonate, zumal sich bei ihr gemeinschaftliche Züge finden, die bei einer freien Kompositionsweise wohl schwerlich zu Tage getreten wären, sozusagen aus dem Rahmen der übrigen Instrumental-Musik herausfallen würde, deren sämtliche Formen sich auf solche der Vokal-Musik zurückführen lassen¹⁾, selbst die von Tänzen, was die häufigen Texte zu Instrumental-Tänzen der Hausmann'schen Epoche beweisen. An was für Vokal-Stücke man zu denken hat, darüber kann Bestimmtes nicht gefolgert werden; vielleicht waren es Motetten, die im 17. Jahrhundert bereits ein ziemlich verschiedenes Aussehen hatten, wofür der Stil der meisten Orchester-Sonaten G. Gabrieli's spricht, die sich größtenteils mit aufgelegten Bibelworten singen lassen. Daß es aber jedenfalls Stücke kirchlichen Charakters gewesen sind, dafür würde die Darstellung des Sachverhalts sprechen, und, was jetzt betont werden kann, die Sonaten selbst, denen eine ernstere, würdevollere Haltung im Verhältnis zu leichter bewegten Kanzonen niemand wird absprechen können. Man kann selbst eine akustische Wahrnehmung hier geltend machen, daß das breite Wesen der Sonate besonders in einem, scharfe melodische Umrisse verwischenden Raum wie die großen Kirchen zur vollen Wirkung kommt, ja geradezu aus dem dämmernden Halbdunkel solcher geboren zu sein scheint. Ohne weitere Künstelei würde jedenfalls die gegebene Erklärung der beiden Formen mit der an allen Ecken und Enden zitierten, auch mit Widerspruch aufgenommenen Definition von Praetorius zusammen treffen, der bekanntlich von den Sonaten sagt, daß sie »gar gravitatisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt« seien, während »die Kanzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwind hindurchpassieren,« was gerade auf den Unterschied zwischen kirchlich und weltlich hinaus zu laufen scheint.

Wie Sonate und Kanzone sich in verhältnismäßig kurzer Zeit durchdringen, indem insbesondere die Sonate manche Züge der Kanzone in sich aufnimmt, wie dies die Sammlung Gabrieli's von 1615 zeigt, ist ein Prozeß, der sich sehr leicht begreifen läßt, da bei der Instrumental-Musik, sofern sie nicht ausgesprochenen Tanz-Charakter besitzt, die Unterschiede zwischen kirchlich und weltlich lange keine so scharfen sind wie bei der Vokal-Musik. Unser

1) Vergleiche Seiffert, a. a. O., S. 27 f.

Fall hat ein ganz ähnliches Gegenstück in der ein halbes Jahrhundert später beginnenden Vermischung der Kirchen- und Kammer-Sonate, nur daß hier dieselbe leichter und schneller von statten gehen mußte, weil die Gegensätze keine so starken sind wie dort.

2. Die *Scherzi musicali* von Cl. Monteverdi.

Die *Scherzi musicali* sind nach einer Reise Monteverdi's mit dem Herzog Vinzenz von Mantua nach den Bädern von Spaa, die ins Jahr 1599 fällt, komponiert; Monteverdi hatte sie den Italienern gewissermaßen als Reise-geschenk von dort mitgebracht. Giulio Monteverdi, der Bruder des Komponisten, gab dieselben im Jahre 1607 heraus, doch waren sie sicher schon vor ihrer Drucklegung in Freundeskreisen bekannt. — In der »*dichiarazione della lettera stampata nel quinto libro*«, die eine Verteidigung Monteverdi's gegen die Angriffe Artusi's enthält, hebt Giulio die *Scherzi* als besonderes Verdienst¹⁾ Monteverdi's hervor, indem er sagt, Claudio habe mit ihnen den französischen Gesangsstil in moderner Weise (*il canto alla francese in questo moderno modo*) nach Italien gebracht. Der Nachdruck scheint nicht so sehr auf dem »*canto alla francese*« als vielmehr auf dem »*in questo moderno modo*« zu liegen, also, daß Claudio Monteverdi nicht sowohl den französischen Stil, als denselben in dieser modernen Weise als erster nach Italien gebracht habe. Der französische Stil hatte schon längst in Italien festen Fuß gefaßt; Übertragungen von französischen Kanzonen waren schon lange üblich.

Die vier Auflagen (1607, 1609, 1615, 1628) sprechen am besten für die ungemaine Beliebtheit und Verbreitung dieser Stücke.

Die *Scherzi* sind kleine dreistimmige Liedchen (für zwei Melodie-Stimmen und Baß) über weltliche Texte, denen immer ein Instrumental-Ritornell in ähnlicher Beschaffenheit wie die Gesänge beigegeben ist, und die zwischen den einzelnen Strophen der Gesänge gespielt werden. Ein Beispiel findet sich in den Beilagen Nr. II. Was war das Neue an ihnen?

Die Dreistimmigkeit war es nicht, denn diese hatte Monteverdi bereits als Jüngling in seinen »*Canzonette a tre voci*« im Jahre 1584 angewandt²⁾. Auch die Beigabe von Ritornellen war es nicht; denn dies scheint etwas Althergebrachtes gewesen zu sein, wie aus den Worten des Praetorius³⁾ zur Genüge hervorgeht.

Das Neue an den *Scherzi musicali* ist das Volkstümliche, das ihnen vollständig den Stempel aufdrückt, nämlich sowohl im Gehalt als in der Form. Man kann sagen, statt Kunst herrscht bei ihnen Natur, denn sie sind mehr als schlicht gesetzt. Außer der Kürze fällt vor allem die Behandlung der Stimmen auf, die auch nach ganz modernen Begriffen volkstümlich ist. Die beiden oberen Stimmen, meistens Sopran und Alt gehen durchgängig miteinander, immer in leichten, klingenden Intervallen, Terzen und Sexten, ganz wie das Volk noch heute singt, wenn es zur Mehrstimmigkeit greift. Es ist durch und durch eine Musik, wie sie das Volk liebt und auch selbst schafft. Die dreistimmige Besetzung ist zudem ebenfalls weitaus die natürlichste, viel na-

1) Die betreffende Stelle ist mitgeteilt von Ambros (Musikgeschichte IV, S. 358) und Vogel (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, S. 323).

2) Siehe im Verzeichnis der Werke Monteverdi's von Vogel (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1887).

3) Mitgeteilt im Anhang I Nr. 3: Sinfonie und Ritornell. Vergleiche S. 46 ff.

türlicher als die vierstimmige. Wer Gelegenheit gehabt hat, das Volk zu beobachten, der wird sehr oft auf die Besetzung von zwei Frauenstimmen und einer Baßstimme gestoßen sein; denn einen Baß aus dem Stegreif zu improvisieren, das versteht ein musikalischer Bauernbursche oft besser als ein sogenannter Musiker. Der Baß ist es denn allein, der seinen selbständigen Weg geht, meistens mit gewichtigeren Schritten, kleinere Notenwerte vermeidend. Ganz wie die Gesänge sind auch die Ritornelle, überaus frische, reizende und oft direkt an Mozart erinnernde Instrumental-Stücke, deren für die Geschichte wichtigste Eigenschaft die ist, daß sie, gleich den Gesängen selbst, scharf gegliederten Bau, meist von vier zu vier Takten, aufweisen, also direkt an den Tanz erinnern. Dies ist nicht das Mindeste, was den *Scherzi* das für diese Zeit überaus moderne Aussehen gibt, denn eine solche finden wir in dieser Art selbst bei Tänzen nicht, da auch diese sich keiner so kunstlosen, aber jede rhythmische Wendung so klar zeigenden Satzweise bedienen. Ebenfalls neu scheint mir die Notierungsart; wir würden diese Stücke nicht anders schreiben, obgleich sie noch aus der Zeit stammen, in welcher wir oft die Notenwerte von Kompositionen um das zwei- und vierfache verkleinern müssen, um das richtige Bild zu erhalten. Man vergleiche beispielsweise das Notenbeispiel von Tänzen Gastoldi's, *Balletti à 5* (1591—1600) in Torchi's Geschichte der Instrumental-Musik¹⁾, auch zu dem Zweck, die Behandlung der italienischen Tänze zu sehen. Gegen die *Scherzi* nehmen sie sich geradezu schwerfällig aus.

In allen diesen direkt hervorstechenden Zügen liegt nun der ungemeine Erfolg der *Scherzi musicali*, aber dennoch nur teilweise. Das Geheimnis desselben liegt anderswo; zwanzig Jahre früher — wenn sie überhaupt da hätten entstehen können — und sie hätten keine tiefere Wirkung gehabt! Die *Scherzi* hatten das Glück, in eine Zeit zu fallen, welche gerade das bezweckte, was die Stücke von selbst brachten, eine ganz unzweideutige »Verachtung des Kontrapunktes,« Leichtverständlichkeit in der Text-Aussprache, scharfe Phrasierung, dazu den ungemein frischen Zug, der sie alle durchweht. Dies macht die wahre Bedeutung dieser Stücke aus, und wir begreifen jetzt auch ohne weiteres die starke Betonung des »in questo moderno modo« von Giulio Monteverdi. Die Stücke waren neu, mochten sie in »stilo francese,« oder in einem anderen Länderstile verfaßt sein; neu waren sie durch ihre ganze Ausdrucksweise, ihr ungeniertes Ignorieren jeglicher höheren Satzkunst. Mit diesen Stücken stellte sich Monteverdi als Madrigal-Komponist auf die Seite des neuen Stiles, legte Reform-Madrigale vor und bewies, daß sich auch die Chor-Musik den Forderungen der Hellenisten anpassen ließ: dieselben konnten auf Monteverdi rechnen.

Daß die *Scherzi musicali* für die italienische Musik von Einfluß waren, liegt schon in den Worten Giulio Monteverdi's, welche sagen, daß Monteverdi damit etwas gebracht habe, was Italien bis dahin fremd gewesen war. Der Einfluß läßt denn auch nicht lange auf sich warten, und zwar zeigt er sich, charakteristisch genug, bei einem Komponisten, der mit Monteverdi in persönlicher Berührung, wahrscheinlich sogar in Freundschaft gestanden hat, indem er am Hofe zu Mantua mit Monteverdi wirkte²⁾. Es ist dies Salomone Rossi — *Ebreo*, wie er bei seinen Kompositionen selbst bemerkte —, der 1607 sein erstes Buch der »*Sinfonie e Gagliardi à 3, 4 e 5 voci, per sonar*

1¹⁾ Rivista musicale 1897.

2²⁾ Vergleiche Vogel, a. a. O., S. 327.

a due viole, ovvero doi Cornetti e un Chitarone, o altro istromento di corpo (ein Baß-Instrument) in Venedig herausgab¹⁾. Torchi sind die Stücke ebenfalls sehr aufgefallen²⁾, da sie zu sehr mit der übrigen Instrumental-Musik in Widerspruch stehen; ihre Form³⁾ (*in forma molto incerta e embrionale — assolutamente polifonica, o assimilata a forme di danza*), ihr Wesen (*i temi sono assai graziosi. In essi è spirito, vita, slancio, e tutto depono di una vera sostanza musicale etc.*) stehen denn mit den *Scherzi musicali* in innigstem Zusammenhang und zwar in erster Linie die Tänze, die eine ähnliche Behandlungsweise wie die *Scherzi* aufweisen. Vor allem sind es aber die kleinen Formen und der überaus frische ungesuchte Ton, der mit den Kanzonen und Sonaten, aber auch mit den Tänzen der Italiener in hellstem Widerspruch steht. Hier merkt man, hier konnte, wenn diese Stücke Erfolg hatten, die Instrumental-Musik neue Bahnen einschlagen. Und sie hatten solchen, denn sie trafen den Zeitgeist. Gleich im Jahre 1608 ließ denn auch Salomone Rossi ein zweites Buch solcher Stücke folgen, machte aber der Zeit ein kleines Zugeständnis, indem er ihnen einige Kanzonen — *e alcune Canzoni per sonar a 4 nel fine* — beigab⁴⁾.

Es kann hier nicht der Ort sein, näher auf die Sammlungen einzugehen. Hervorheben möchte ich nur, daß die Gagliarden teilweise immer zu einer Sinfonie zu gehören scheinen, wodurch der Gedanke an die Suitenform nahegerückt wird, Fragen, die einer näheren Untersuchung noch bedürfen. Sonderbar ist in der zweiten Sammlung, daß manche Sinfonien in derselben doppelt erscheinen; so ist Nr. 26 gleich Nr. 16, Nr. 28 gleich Nr. 9, Nr. 29 gleich Nr. 18, Nr. 30 gleich Nr. 14, Nr. 31 gleich Nr. 2.

Von Rossi an erfreuen sich die Tänze und die kleinen Formen der Sinfonie einer großen Beliebtheit; sie werden sozusagen Mode-Artikel. Die jüngeren Komponisten werfen sich mit Macht auf dieses ergiebige Feld. Hier ist vor allem Biagio Marini zu nennen, der 1617 sein Op. 1 als »*Affetti musicali*« veröffentlichte und bis zu seinem Op. 22 von 1655, wahrscheinlich seinem letzten Werke, in erster Linie den Tanz kultivierte. Auch hier ist es der frische Zug, der auffällt, der, frei von der Tradition, jede höhere Satzkunst zu verwerfen scheint, nur in auffallend starkem Maße die Variation verwendet, die in der italienischen Klaviermusik, besonders von Frescobaldi kultiviert wurde⁵⁾. Man wird bei diesen Variationen direkt an die deutsche Variationen-Suite, und bei den Tanz-Sammlungen ohne Variationen überhaupt an eine Art Suite erinnert, worauf besonders ein Werk von Buonamente 1637 hindeutet, in welchem die Bemerkung steht »*Ogni sinfonia ha il suo Brando, Gagliarda, e Corrente*«; und zwar kommt es vor, daß die *Gagliarda* eine Variation des *Brando* ist, also die ganz gleiche Bildungsweise vorliegt, welche Seiffert bei Frescobaldi als charakteristisches Zeichen seiner Variationen hervorhebt⁶⁾. Über die ganze Tanz-Komposition der Italiener sind wir ungenügend unterrichtet; eine Klärung der ganzen Frage ist nur möglich, wenn sie im Zusammenhange und vornehmlich als ganz eigener und besonderer Zweig der Instrumental-Praxis in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts betrachtet wird. Diese Komponisten wollen und bringen etwas der übrigen Instrumental-Musik Entgegengesetztes; selbst ihre Behandlung des Sonatenstils ist eine andere, sofern das Wesen des Tanzes bei diesem sich

1) Stadt-Bibliothek zu Breslau.

2) A. a. O., 1897.

3) Ich citiere mit Absicht Torchi.

4) Stadt-Bibliothek zu Breslau.

5) Siehe Seiffert, a. a. O., S. 136 ff.

6) A. a. O., S. 142.

maßgebend macht, aber lange nicht genügend, um einen vollständigen Umschwung herbeizuführen. Denn im Grunde genommen stehen sich die beiden Schulen ziemlich schroff gegenüber; erst die zweite Hälfte des Jahrhunderts bringt eine Versöhnung zu stande, und von dort an nimmt die Entwicklung der Sonate einen höheren Aufschwung. So viel ist sicher: Die Geschichte der italienischen Instrumental-Musik muß erst geschrieben werden.

3. Sinfonie und Ritornell.

Schwankungen in den Bezeichnungen von Instrumental-Stücken sind um die Wende des 16. Jahrhunderts an der Tagesordnung, daß man geradezu oft sagen kann, jeder Tonsetzer braucht diesen und jenen Ausdruck in seinem Sinne. Gerade mit dem selbständigen Emporkommen der Instrumental-Musik, welcher das Hervortreten so vieler Namen, die vielleicht schon lange in Gebrauch waren, zur Folge hatte, beginnt ein ziemlich wirres Durcheinander, das ganz zu lösen deshalb vielleicht unmöglich sein wird, weil sich Tonsetzer und Theoretiker selbst widersprechen. So verhält es sich auch in unserm Falle mit den beiden Namen Sinfonie und Ritornell, die deshalb für uns von Wichtigkeit sind, weil sie die Haupt-Bezeichnungen der Instrumental-Stücke in Opern sind. Beide Ausdrücke sind schon vor der Oper in Gebrauch gewesen, doch verschiedenen Ursprungs.

Unter *Symphonia* verstand man zweierlei: Erstens waren es Gesänge mit Instrumental-Begleitung. (*Sinfoniae sacrae cantiones*, welche mit Konzertatstimmen, zugleich auch allerhand Instrumente anzuordnen verstanden werden. Praetorius, *Syntagma*, Teil III, Abt. 1, S. 25.) Zweitens waren es selbständige Instrumental-Sätze, ausdrücklich ohne Vokalstimmen (allein uff Instrumenten ohn einige Vokalstimmen zu gebrauchen, ebenda)¹⁾.

Als selbständiges Instrumental-Stück tritt der Name dann auch bei Salomone Rossi auf. (*Sinfonie e Gagliardi* 1607.) Doch haben diese Sinfonien mit denen von Gabrieli nichts gemein. Es sind ganz kleine Formen von geradezu Tanz-Charakter. Biagio Marini identifiziert in seinem Op. 1 *Affetti musicali* 1617 in einigen Stücken den Namen »Sinfonie« mit *Balletto*. Näher auf den Namen Sinfonie, als Bezeichnung eines Stückes in der absoluten Instrumental-Musik, einzugehen, gehört in die Geschichte der Instrumental-Musik. Hier interessiert der Name als Gegensatz zu dem des Ritornells, bei dessen Betrachtung sich auch die näheren Unterschiede herausstellen werden.

Der Name Ritornell ist jedenfalls so alt, als Instrumental- und Vokal-Musik mit einander verbunden sind, was in der Volks- und Gesellschafts-Musik schon lange Sitte war. Praetorius gibt über dasselbe folgende Erklärung, die im Auszuge wegen ihres allgemein musik- und kultur-historischen Wertes hier Platz finden möge. (*Syntagma*, Teil III, S. 128 ff.)

Ritornell-Intermedio: seu Gamena alterna.

»Ritornell ist so viel als zurückgehen (*Vn Cavallo ritornare* ein Pferd, so man wieder zurückschickt) umassen es mit dem Postpferde also gehalten wird. Allhier aber wird das Wort Ritornell von den Italienern dahin gedeutet und verstanden; wenn man des Abends uff der Gassen spazieren oder wie es auf den Universitetten genannt wird Gassaten gehet: da erstlich eine Serenada oder Abendß Gesang (davon im ersten Teil Meldung geschehen) mit zwo drey und mehr Stimmen gesungen, darauf uff einer

1) Eine solche Sinfonie weist Riemann bereits im 15. Jahrhundert nach (Klavierlehrer, 1898, Nr. IV.

Quintern, Lauten, Chittarone, Theorba oder anderen Instrumenten etwas darzwischen musiciret und gespielet; alsdann widerumb ein Gesetz oder Verflein von der Serenata gesungen, darauf abermahl mit der Quintern oder Theorba respondiret, und also eines oder anders abgewechselt gesungen und geklungen wird.«

Daß es sich beim Ritornell um etwas Althergebrachtes, wie auch um etwas Volkstümliches handelt, geht aus diesen Worten unzweideutig hervor. An dem Hymnus von Monteverdi, *Ave maris stella*, wird nun das Gesagte ausführlich gezeigt¹⁾. Hier nur das Resultat: Es sind 8 Verse, welche nur dreierlei Melodie haben; der erste und der letzte Vers sind einander gleich, der zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste haben nur einen einzigen Baß. Das Ritornello hat die dritte Melodie, »ist auch nur einerlei, welche allzeit wiederumb repetiret wird.« Auf eine ganz ähnliche Art hätte er es in drei- und fünfstimmigen Chören von Messen gemacht:

»do gleicher gestalt die *Chori instrumentaliter* nicht allein in der Mitte etliche mahl einfallen, sondern auch anfangen, und endlich *in fine* mit allen Chören zugleich beschließen: Doch das viele andere *variationes* mit den Instrumental- und Vokal-Stimmen daselbst mit eingemischt seyn.«

Hierauf sagt er nochmals ausdrücklich, daß das Ritornell allein von Instrumenten ausgeführt werde und fährt fort:

»Und ob ich gleich bey etlichen *Autoribus* befinde, daß sie die Wörter *Symphonia* und *Ritornello* nicht recht unterscheiden: So kan ich doch endlich soviel colligiren, daß *Symphonia*, einem lieblichen *Pavan* und Gravitätischen Sonaten, *Ritornello* aber einem mit 3, 4 oder 5 Stimmen auf Geigen, Zinken, Posaunen, Lauten oder andern Instrumenten, gesetzte Galliard, Saltarellae, Courranten, Volten oder auch mit *semiminimis* und Fusen gespickten Canzoni²⁾ nicht unehnlich, jedoch das sie bis auff 12, 13, 20 Takt lang, lenger aber selten gesetzt werden. Und gleich wie in Comoedien zwischen jedem *Actu* eine fein liebliche *Musica instrumentalis* mit cornetten, Violen oder andern dergleichen Instrumente umbwechselnde bißweilen auch mit Vocal-Stimmen angeordnet und von den Italienern *Intermedio* genennet wird; damit unterdessen die *personatae personae* sich anders verkleiden und zu folgenden Akt praeparieren, auch etwas respirieren und sich erholen können: Also und dergestalt kann man es mit Anordnung einer guten Musik vor grosser Herren Tafel oder bey anderen fröhlichen *Conventibus* auch halten, daß, wenn man zween oder mehr Knaben oder auch andern Alt: Tenor: und Baß; Vokal-Stimmen (so von mir *Voces Concertatae* genennet werden) zu einem *Clavicymbel*, Regel oder dergleichen Fundamental-Instrument hat singen lassen alsobald mit Lauten, Geigen, Zinken, Posaunen und dergleichen etwas anders ohne Vokal-Stimmen, allein mit Instrumenten zu Musizieren anfangen; darauf dann wiederumb mit Vokal-Stimmen und also eins umbs andere (mit Instrumental-Stimmen) umbwechseln. Ebenermassen, daß man nach einem Concert oder sonsten prächtigen *Mutet* bald ein lustig Canzon, Galliard, Courrant oder dergleichen mit eitel Instrumenten hervorbringe²⁾. Welches dann auch ein Organist oder Lautenist vor sich alleine in acht nehmen kann, daß wenn er *in Convivis* ein *Mutet* oder *Madrigal* fein langsam und gravitätisch gespielt, alsobald darauf eine fröhliche *Allemande*, *Intrada*, *Bransle* oder *Galliard* anfangen; sonach er wiederumb etwa eine andere andern *Mutet*, *Madrigal*, oder kunstreiche *Fugam* vor sich nehme. Und diese und dergleiche Umbwechslung kann gar füglich mit dem Namen *Ritornell* und *Intermedio* genennet werden. Wie dann jetziger Zeit

1) Siehe im alphabetischen Verzeichnis der gedruckten Kompositionen Monteverdi's von Vogel: *Ave, maris stella. a 8 voci con basso cont.* 1610; es ist ein Zeugnis dafür, wie schnell auch die geistlichen Werke Monteverdi's jenseits der Alpen bekannt wurden.

2) Also durchweg Musikstücke schnellen, fröhlichen Charakters.

bei denen so aus Italia ankommen sehr gebräuchlich: daß sie auff der Theorba oder Chitarren am Anfang ein solch Ritornell oder liebliche kurze Melodey alleine schlagen; darauf das erste Gesetz oder Verblein eines Italienischen oder deutschen Weltlichen Liedleins mit ihrer Stimmen fein anmutig in der Theorba singen und anstimmen: Alsdann so bald wiederumb das erste Ritornell reiteriren und wiederholen; darauff das ander Gesetz des angefangenen Liedleins zur Theorba alleine schlagen und dergleichen darzwischen Musiciren lassen; damit sie unter des mit ihrer Stimme einhalten, respiriren, Athem gewinnen und sich also wieder mal erholen können. Darnach dann solche Umbwechslung nicht allein *propter varietatem delectantem* sehr anmutig, sondern auch *propter respirationem* sehr nötig in acht zu nehmen.«

Aus allen diesen weitschweifigen Erklärungen geht als Unterschied zwischen Sinfonie und Ritornell nur dies hervor, daß das Ritornell fröhlichen, die Sinfonie mehr ernsteren Charakters gewesen sei, was Praetorius ausdrücklich betont. Als Intermedien sind beide aufzufassen, wie aus einer anderen Stelle hervorgeht¹⁾, wo er aber selbst wieder den von ihm aufgestellten Unterschied im Charakter der beiden Formen unsicher macht, indem er hier das den Ritornell beigegebene Signalement des Fröhlichen auch den Sinfonien zuweist; man könnte beinahe an einen Schreibfehler des Praetorius denken. »Nämlich Sinfoniae, sind gleich den Pavanen und Galliarden,« etc. (S. 132.) Dennoch ist der Unterschied im Charakter der beiden Instrumental-Arten als ein tatsächlicher anzusehen.

So sehr die Erklärungen durcheinander gehen, eines geht doch aus allem hervor, daß, wenn Instrumental-Stücke unter diesem oder jenem Namen gespielt wurden, diese vom Gesang vollständig unabhängig waren und niemals an eine Übertragung der betreffenden Gesangspartie auf die Instrumente gedacht werden darf, auch bei den Ritornellen nicht. Diese selbständige Stellung, die sich in der vorhandenen Literatur dieser Zeit auch bewahrheitet, hat das Ritornell bekanntlich im Verlaufe des Jahrhunderts eingebüßt und seither nicht mehr erlangt. Es wurde immermehr dazu verurteilt, das Gesangsstück, zu dem es gehört, vor oder nachzuspielen und damit hört das Ritornell auf, das selbständige Musikstück zu sein, das es gewesen ist.

Von den Unterschieden, die Praetorius angibt, hat er einen nicht unwesentlichen außer acht gelassen, der nicht wenig zur Klärung der Frage beiträgt und auf sicheres Land führt: Die Ritornelle stimmen immer im Taktmaß mit dem Gesangsstück überein, während sich die Sinfonien hieran nicht binden.

Der andere Unterschied, der im Wesen des Wortes selbst liegt, und den Praetorius zwar angibt, aber gerade in der entscheidenden Unterschieds-Darlegung außer acht läßt, ist der, daß die Ritornelle wiederkehren, und zwar in der Art, daß sie zwischen die einzelnen Strophen gestreut werden, während die Sinfonien nur einmal gespielt werden, oder bei ihrer Wiederkehr (wie im »Orfeo«) einen besonderen Zweck damit verfolgen wollen.

1) Artikel *Ripieno*, S. 131.

Anhang II.

1. Monteverdi: Orfeo. Ritornell. II. Akt. (Neuausgabe Seite 158.)

2. Monteverdi: Scherzi musicali a tre voci. 1609.

Canto primo

Da-mi-gel-la Tut-ta bel-la Ver-sa ver-sa quel bel

Canto secondo

Basso

vi-no Fa che ca-da la ru-gia-da Di-stil-la-ta di ru-bi-no

Canto primo
Ritornello

Canto secondo
Ritornello

Basso
Ritornello

2. Ho nel seno
Rio veneno
Che ir sparse Amor profondo,
Ma gittarlo
E lasciarlo
Vo sommerso in questo fondo.

3. Damigella
Tutta bella
Di quel vin
Tu non mi sati
Fa che cada la rugiada
Distillata da Copatij.

4. Ah che spento
Io non sento
Il furor de gl'ardor miei

Men cocenti
Meno ardenti
Sono a me gli incendi Etnei.

5. Nuova fiamma
Più m'infiama
Arde il foco novello
Se mia vita
Mai s'aita
Ah ch'io vengo un Mangibello.

6. Ma pia fresca
Ognor cresca
Dentro me si fatt'arsura
Consumarmi
E disfarmi
Per tal modo ho per vertura.

Die venetianischen Opern-Sinfonien.

Einleitung.

Der zweite Teil der Arbeit hat als direkte Fortsetzung der vorangehenden Abhandlung über die Instrumental-Stücke des »Orfeo« zu gelten, die mit dem Hinweise schloß, daß in allererster Linie die venetianischen Opern-Komponisten als die wahren Schüler Monteverdi's zu gelten hätten, die sich dann bald in selbständiger Weise auch neue Ausblicke zu verschaffen wußten. Dies führt dann vorliegende Studie näher aus, weshalb ein Teil derselben ausschließlich der Betrachtung der venetianischen Opern-Sinfonien gewidmet ist und den Versuch macht, in zusammenhängender Form ein deutliches Bild vom Verlauf und dem Wesen dieser Instrumental-Gattung zu geben. Doch glaubte die Arbeit hierbei nicht stehen bleiben zu dürfen, sondern die in dem ersten Teile aufgestellte Behauptung beweisen zu müssen, daß vom Entstehen der Oper an die Geschichte der reinen Instrumental-Musik nicht mehr von der der Oper getrennt werden dürfe, weil die Beziehungen her- und hinüber gingen, und daß es im 17. Jahrhundert die Instrumental-Musik sei, welche von der Oper empfangen.

Dieser Umstand ist von den Historikern, welche über Geschichte und Wesen der Instrumental-Musik schrieben, entweder gar nicht oder viel zu wenig berücksichtigt worden, obgleich er eine Grundfrage des geschichtlichen und ästhetischen Verständnisses der Instrumental-Musik sowohl dieser als der späteren Zeiten bedeutet. Die Vernachlässigung dieses Gesichtspunktes hat vielmehr zu der Annahme der Existenz einer »absoluten« Kunst, der »absoluten« Instrumental-Musik geführt, eine Ansicht, die wohl nicht so leicht aufgekommen wäre, hätte man sich bei Betrachtung der Instrumental-Musik vor Augen gehalten, daß diese zu allen Zeiten von außerhalb ihrer Sphäre liegenden Ideen beeinflusst worden ist, die nun absolut nicht nur von der Oper herzurühren brauchen: das gesamte geistige Leben in seinen mannigfachsten Abstufungen, und zwar gerade soweit die Instrumental-Komponisten von ihm berührt werden, ist

bei dem Zustandekommen von Instrumental-Musik mittätig, sozusagen ihr geistiger Taufpate. Die Frage in ihrer ganzen Tragweite und Bedeutung geht uns hier nichts an, indem ein Abschnitt der vorliegenden Arbeit einzig die Untersuchung vornimmt, ob und inwiefern im 17. Jahrhundert die reine Instrumental-Musik von der Oper, und zwar speziell von den venetianischen Opern-Sinfonien beeinflusst worden ist; gelingt dies der Studie, so hofft sie damit auch einen Beitrag zur Geschichte der Instrumental-Musik geliefert zu haben, während die übrige Behandlung des Stoffes als zur venetianischen Oper gehörig zu betrachten ist.

I. Geschichte und Wesen der venetianischen Opern-Sinfonien.

Die Komponisten der venetianischen Schule sollten auch in instrumentaler Hinsicht das kostbare Erbe Monteverdi's übernehmen, verwalten und nach mancher Seite hin erweitern. Zwar ist ihre Stellung zur Instrumental-Musik, was gleich Anfangs betont werden muß, eine andere, als wie wir sie bei Monteverdi in seinem »Orfeo« kennen gelernt haben; aber sie ist auch eine andere, als Monteverdi sie selbst in seinen letzten Werken eingenommen hatte. Gerade in der ersten Zeit der venetianischen Oper sieht man, daß die Komponisten sich in instrumentaler Hinsicht eher an den »Orfeo« anschlossen als an die instrumentalkärgliche und einsilbige »Incoronazione«; denn in dieser Zeit trifft man innerhalb der Oper noch häufig selbständige Instrumental-Stücke und zwar gerade zur Veranschaulichung der Situation, was deutlich die Kenntnis und das Studium des »Orfeo« von Seiten der venetianischen Komponisten zu beweisen scheint. Beispiele solcher Situations-Musik sind bereits von Kretzschmar gegeben worden, und als bekannteste sind Cavalli's *Sinfonia navale*¹⁾ in der »Didone«, die *Sinfonia infernale*²⁾ und die *Chiamata*³⁾ in »nozze di Teti e di Peleo« zu nennen. Allerdings konzentriert sich der Anteil der selbständigen Instrumental-Musik in der weiteren Entwicklung der venetianischen Oper immer mehr auf die *Sinfonia* am Eingang der Oper und zwar so, daß sie gewöhnlich vor den Prolog zu stehen kommt, der um diese Zeit noch üblich ist. Vor 1650 kommt es bekanntlich noch öfters vor, daß die Sinfonie bei einer Oper fehlt; von dieser Zeit an wird sie aber kaum mehr weggelassen.

Das Seltenerwerden von selbständigen Instrumental-Stücken innerhalb

1) Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, Seite 44.

2) A. a. O., Seite 38.

3) A. a. O., Seite 38.

der Oper hängt wohl mit der inneren Entwicklung der venetianischen Oper zusammen und erklärt sich aus dem gleichen Grunde, aus welchem auch der Chor fiel: nur die monodische Kunst war modern, sie war es, die das Hauptinteresse verschlang. Hieraus erklärt es sich dann wohl, daß innerhalb des Dramas selbst an Stellen, an welchen Instrumental-Stücke zur Verdeutlichung der Situation gut passen würden, ja direkt wünschenswert wären, von solchen kein Gebrauch gemacht wird. Man sieht diesen Umschwung (immer im Vergleich mit dem »Orfeo«) auch in der Behandlung der Ritornelle: Bei Monteverdi waren es ganz selbständige Stücke, die, zu einem bestimmten Gesange gehörend, durchwegs die Stimmung auf eigene selbständige Weise, d. h. mit neuen instrumentalen Mitteln wiederzugeben versucht hatten. Bei den Venetianern tun sie dies teilweise in der Anfangszeit auch noch, aber bald werden sie immer mehr und mehr zu einem auf Instrumente übertragenen Vokalsatze degradiert, wuchsen also auch nicht aus wirklich instrumentalem Boden hervor. So ist es denn bald in erster Linie die *Eingangs-Sinfonie*, auf welche das Hauptgewicht des instrumentalen Schaffens fällt. Hier zeigen aber die Komponisten hinreichend, daß sie mit der Instrumental-Musik umzugehen wußten. Denn das Urteil über diese Sinfonien ist, was schon vor ihrer Besprechung gesagt werden mag, ein sehr günstiges; auch nur halbwegs mittelmäßige Musik bietet keine dieser Sinfonien.

Man merkt bald, daß man es bei ihren Komponisten mit Persönlichkeiten zu tun hat. Und allerdings, das Opern-Schreiben war schon damals kein Spaß, vielleicht noch weniger als heute; denn wenn man sich die starke Fruchtbarkeit des 17. Jahrhunderts in Italien vor Augen hält und dabei trotzdem die Entdeckung macht, daß auf den Zeitraum von der Entstehung der venetianischen Oper bis 1700 nur etwa 300 Opern in Venedig¹⁾ kommen, so kann man, wenn man sich das ungeheure Interesse des Volkes an der Oper vergegenwärtigt, teilweise schon daraus entnehmen, daß das Opernkomponieren kleineren Talenten verschlossen geblieben war.

Die venetianische Opern-Sinfonie ist eine Kunstgattung ganz eigener Art; ihr ganzes Wesen ist von dem der übrigen Instrumental-Musik zunächst einmal ganz und gar verschieden. Wer nur die übrige Instrumental-Musik des 17. Jahrhunderts in Italien kennt, ist erstaunt, neben dieser eine so ganz eigenartige Kunstgattung zu finden, die, hält er sie mit jener zusammen, ein so ganz und gar anderes Aussehen besitzt. Dieses ihr so sehr von der Instrumental-Musik abweichendes Aussehen mag denn auch teilweise mit Schuld gewesen sein, daß selbst in der neuesten und ausführlichsten Geschichte der Instrumental-Musik Italiens von L. Torchi²⁾

1) A. a. O., Seite 32.

2) *Rivista musicale* 1897 ff.

ihr absolut kein Raum gewährt worden ist, wobei allerdings noch mehr zu bedauern ist, daß überhaupt noch von Niemandem in größerem Maßstabe die venetianische Oper zur Erklärung der vielen Rätsel der italienischen Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert herbeigezogen worden ist, obgleich wir über das Wesen der venetianischen Oper durch Kretzschmar schon lange unterrichtet sind.

Wie gesagt, wer an die Sinfonien mit den gleichen Voraussetzungen wie an die übrige Instrumental-Musik dieser Zeit herantritt, der schaut dieselben mit etwas eigentümlichen Augen an und gesteht, daß er mit ihnen nicht viel anzufangen weiß. Sie sind denn auch von einem ganz anderen Standpunkte als von dem der Kammer-Musik aus zu betrachten: ihr Wesen erklärt sich nur aus der Oper, und zwar speziell der venetianischen; hier ist der Schlüssel zu ihrem Verständnis.

Wie in der ganzen venetianischen Oper, so kann man auch speziell in ihrer Opern-Sinfonie verschiedene Perioden, kurz einen Entwicklungsgang bemerken, der in seinen einzelnen Phasen einen überaus interessanten Verlauf zeigt und ein kleines Stück Musikgeschichte in eigenartigster Weise gibt; die einzelnen Perioden sind ziemlich klar trennbar, ja sie knüpfen sich vielleicht an einzelne Werke. — Es sind zu unterscheiden:

- I. Periode: Bis etwa 1660. Die Sinfonie steht auf durchaus akkordischem Boden. Es ist die Zeit der Ausbildung, die Sinfonie erreicht gewissermaßen ihren Höhepunkt.
- II. Periode: Eindringen der fugierten Schreibweise, von 1660—1680.
- III. Periode: a) Überhandnehmen des fugierten Stiles und Aufgehen in die französische Ouverture, oder b) eine die Scarlatti'sche Sinfonie-Art zeigende und in dieselbe übergehende Kompositionsweise. Von 1680—1700.

Diese Orientierung würde also genau mit der Einteilung übereinstimmen, wie sie H. Kretzschmar¹⁾ für die übrige Oper der Venetianer vorgenommen hat.

In der ersten Periode sind aber zwei Zeitabschnitte sehr streng von einander zu scheiden: der erste, vom Anfang der venetianischen Opern-Sinfonie bis etwa 1650 (»Ercole« von Cavalli 1649), in welcher die Sinfonie einen durchaus feierlichen Charakter aufweist, der zweite, in welchem das Eindringen von Allegro-Elementen der venetianischen Sinfonie den eigenartigen Stempel aufdrückt und zum eigentlichen Höhepunkt dieser Sinfonie-Gattung führt.

Absolute Grenzen lassen sich natürlich nicht ziehen; auch in der Periode, in welcher der fugierte Stil schon eine ganz bedeutende Rolle spielt, finden sich noch ganz akkordisch angelegte Sinfonien. Man muß

1) A. a. O., Seite 32.

hier wie in allen anderen künstlerischen Stilgattungen von der Hauptströmung ausgehen und die Richtung berücksichtigen, welche diese einschlägt.

Zeit, Ort und Art der Entstehung und vor allem, wie bereits bemerkt, der Zweck, für welchen die Sinfonien komponiert sind, geben die Erklärung für das ganz spezifische Aussehen unserer Sinfonien. Was zunächst bei den Sinfonien der ersten Zeit (bis etwa 1650) auffällt, das ist der ihnen allen gemeinsame, feierliche Charakter. Breite, aber immer streng rhythmisierte Akkordreihen mit prächtigen, vollen Harmonien, scheinen die Menschen eher zu einer kirchlichen, allermindest ernstesten Feier zusammenzurufen, als zu einer Opern-Vorstellung. Der moderne Mensch würde sich beim Anhören solcher Klänge beinahe bei Choralgesang in der Kirche fühlen, so breit fließt dieser Tonstrom dahin. Und man fragt sich dann auch beinahe erstaunt, wie dieser feierliche Festtagston zu der Schaumenge paßt, wie er sich vor allem zu dem kommenden Schauspiel reimt, das durch Darstellung menschlicher Leidenschaften sicher geeignet war, ein so sensibles Volk wie die Italiener in seinem Innern noch mehr zu erregen. Kurz, widerspricht nicht der Charakter eines solchen Eingangs ganz dem Inhalt der kommenden Bühnenergebnisse? Wohl vielleicht für den modernen Menschen, der in der Oper etwas Alltägliches sieht, etwas, das er jeden Tag haben kann und das ihm deshalb als etwas ganz Gewöhnliches erscheint. Doch dies war damals anders: Insbesondere der Komponist trat mit ganz anderen Voraussetzungen an die Oper heran als wir und allerdings auch ein großer Teil seines Publikums. Dem Komponisten war die Oper wirklich noch das, als was sie den Gründern derselben vorgeschwebt hatte, die Wiedererstehung der klassischen Tragödie, die Krone aller Kunst, der Höhepunkt in den Bestrebungen der Wiederbelebung des klassischen Altertums. Zudem war jede Opern-Vorstellung ein Ereignis und so galt es, dieselbe auf eine würdige Art einzuleiten.

Der feierliche Charakter der Sinfonien schreibt sich ziemlich sicher aus dem bewußten Bestreben der Komponisten her, den Zuhörer von Anfang an daran zu erinnern, daß etwas Hohes und Ernstes folgen werde. Die Sinfonie leistet gewissermaßen das, was der Prolog bei der florentinischen Oper tat, der gern von dem Musikdrama als von der Erneuerung der antiken Tragödie sprach.

Daß aber die Sinfonie der Venetianer gerade zu dieser Art feierlichen Gepräges kam, hat einen weiteren, historischen Grund. Man kann auf verschiedene Weise ein feierliches Stück komponieren. Auch die Franzosen gingen von dem Gesichtspunkt aus, ihre Tragödie feierlich und würdig vorzubereiten, aber ihre Ouverturen hören sich doch ganz anders an. Was nun bei den Opern-Sinfonien der Venetianer durchschimmert, ist

nichts anderes als das reiche Festtagskleid von Giov. Gabrieli's¹⁾ Sonaten und Kanzonen. Wie diese eine Volksmusik im edelsten Sinne des Wortes gewesen sind, indem ihr Wesen als direkter Ausfluß des damaligen, reichen, glänzenden Venedig anzusehen ist, und diese Kunst, ein Gemeingut aller, aus dem ganzen Leben und Treiben des Volkes seinen Stimmungsgehalt erhielt, so wirkte diese, Gabrieli's künstlerische Sprache durch das direkte Aussprechen des Volksempfindens auf das Volk selbst wieder ein, und drückte der Kunst seiner Heimatstadt einen so entschiedenen Stempel auf, daß derselbe nicht so schnell verlöschen konnte; dieser Gabrieli'sche, oder sagen wir jetzt, dieser venetianische Ton wurde bei den Meistern der venetianischen Schule geradezu sanktioniert und gestaltete sich zu einem Erkennungsmittel ihrer Kunst. Wie sehr dieser feierliche Charakter der venetianischen Musik als der künstlerische Ausdruck des damaligen Venedig zu gelten hat, sieht man am besten aus dem Einfluß, den derselbe auf Nicht-Venetianer, wenn dieselben in dieser Stadt zu wirken begannen, auszuüben im Stande war. Das klassische Beispiel hierfür ist Monteverdi. Denn derselbe Monteverdi, der dem ›Orfeo‹ eine klirrende Fanfaren-Tokkata vorausschickte, schlägt in der für Venedig komponierten ›Incoronazione di Poppea‹²⁾ den pathetischen Ton der Venetianer an, ohne Zweifel der in Venedig herrschenden Kunstströmung seinen Tribut bezahlend.

Und dieser von Gabrieli angeschlagene feierliche Ton mußte den Opern-Komponisten, da er zudem direkt an ihrem Wege lag, um so willkommener sein, als er aus den vorher angegebenen Gründen trefflich für ihre Zwecke paßte. Für den Charakter dieser Sinfonien der ersten Periode ist so unbedingt Gabrieli der sichtbare Hintergrund. Was aber die Anlage derselben betrifft, so ist sie eine ganz andere, eine ganz und gar von Gabrieli abweichende und beruht vielmehr auf der Grundlage der Monteverdi'schen Instrumental-Stücke aus dem ›Orfeo‹, die auch Monteverdi, wie wir sehen werden, in seiner Sinfonie zur ›Incoronazione di Poppea‹ zu einem guten Teile konserviert hat.

Der grundlegende Unterschied zwischen den venetianischen Opern-Sinfonien und den Instrumental-Werken Gabrieli's besteht darin, daß die Opern-Komponisten einen schlichten, auf akkordischer Basis ruhenden Satz kultivieren, während Gabrieli einen überaus reichen, polyphonen Stil schreibt. Man kann den Unterschied zwischen dem harmonischen

1) Auf beide Gründe zur Erklärung des Charakters dieser Sinfonien hat bereits H. Kretzschmar hingewiesen in seinem Aufsätze ›Incoronazione di Poppea‹ (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894, Seite 496) und im Führer durch den Konzertsaal, Seite 37.

2) Siehe die Sinfonie in ›Incoronazione di Poppea‹, von H. Kretzschmar (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894, Seite 197).

und polyphonen Satz, wie er sich gerade in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts so auffallend zeigt, in welcher sich die beiden Stilprinzipien so scharf gegenüberstehen, nicht genug betonen. Auch in unserem Falle zeigt es sich auffallend. Um nur ein einziges konkretes Beispiel zu geben, sehe man den instrumentalen Teil der von Winterfeld neugedruckten *Sinfonie sacre*¹⁾ nach, der kaum, nachdem er mit einigen Akkorden begonnen hat, sofort ein reiches kontrapunktisches Gewebe folgen läßt. Ganz anders die Opern-Sinfonien: schlicht, Note gegen Note gesetzt, ganz anspruchslos, was höhere Satzkunst anbetrifft, treten sie auf, und so bilden sie in dieser Hinsicht den stärksten Gegensatz zu den reichen, polyphonen Sätzen des Gabrieli, in welchen gerade das bewegte Leben der Mittelstimmen, die bei den Opern-Sinfonien stark zurücktreten, ein so fesselndes Bild des glänzenden Venedig gegeben hatten.

Es ist zweifellos, daß die Sinfonien der Venetianer nach dieser Richtung hin, nämlich der kunstvoller Ausarbeitung, nicht denselben hohen künstlerischen Genuß wie die Gabrieli'schen Stücke gewähren. Die äußere Wirkung ist aber wohl ziemlich gleichartig; das Gefühl hoher Feierlichkeit erreichten diese Komponisten mit ihren langsamen, vollen Akkordfolgen ganz vortrefflich und, was nicht unwichtig war, auf sehr einfache Art und Weise, für Opern-Komponisten von nicht geringem Belang. Auch den Gewinn großer Gemeinverständlichkeit hatten sie für sich, was für die Volksbühne der Venetianer eine Existenz-Frage bedeutete.

In der allerersten Zeit, der Periode der feierlichen venetianischen Opern-Sinfonie, ist diese noch nicht das, was sie später werden sollte, eine Einleitung zu einer ganz bestimmten Oper. Sie hätte dies schon deshalb nicht sein können, weil in der Oper selbst der feierliche Ton nicht mehr in der Weise der Sinfonien zu treffen ist. Wohl fehlt es den Opern nicht an Schauerlichem, Wunderbarem, aber bei ihren Sinfonien hat man dennoch nicht das Gefühl, als ob die Komponisten bei ihrer Verfertigung an derartige Szenen gedacht hätten; es ist eine feierliche, beinahe ideal reine Stimmung von einer gewissen Objektivität, die diese Sinfonien durchzieht. In einer Beziehung vertritt die Sinfonie dieser Zeit die Stelle der Tokkata im »Orfeo«: sie macht den Zuhörer darauf aufmerksam, daß etwas Großes folgen werde. Freilich tut sie das in einer ganz anderen Art wie die rauschende Tokkata, die gerade so gut bei der Ankunft eines hohen Herrn gespielt werden konnte; und sicher ist die venetianische Sinfonie eine Vertiefung und Veredlung gegenüber dieser, und Monteverdi ist ja auch gerade derjenige, der später den feierlichen Zug mit den Venetianern teilt. Aber bis zu den späteren

1) Gabrieli und sein Zeitalter, II, Seite 74.

Programm-Sinfonien ist es noch ein ganz gewaltiger Schritt, der erst dann getan werden konnte, wenn neben den ernstesten Elementen auch solche in die Sinfonie Eingang gefunden hatten, die direkt in der Oper vertreten waren.

Eine größere Satzzahl weisen die Sinfonien dieser Zeit nicht auf, was sich leicht daraus begreift, weil sie nur einerlei Stimmungsgehalt wiedergeben wollten, folglich mit einem Satze auskommen konnten. Auch bei der Sinfonie zur »Incoronazione di Poppea« von Monteverdi, die aus mehreren Gründen an die Spitze der näheren Betrachtung gestellt wird, ist dies der Fall. So mager und spärlich Monteverdi mit Instrumental-Stücken in dieser Oper auch ist, für die Erklärung der Sinfonien dieser Periode ist diese Sinfonie, die einzige der Oper, von großem Werte, indem sie den Beweis liefert, daß sie für die andern Sinfonien nicht ohne Einfluß geblieben ist. Die Sinfonie, die in ihren Hauptzügen in Kretzschmar's Monographie zu dem Werke Monteverdi's steht ¹⁾, ist zweiteilig; der zweite Teil ist eine Umbildung des ersten Teils vom $\frac{4}{4}$ in den $\frac{6}{4}$ Takt, weist also das gleiche Verfahren auf, welches Monteverdi auch in den Tänzen des *Ballo delle ingrato* mit solchem Erfolge angewendet hatte. Aber in noch etwas anderem, weit wichtigerem zeigt die Sinfonie uns den alten Monteverdi; der zweite Teil ihres Baß-Themas ist nichts anderes als eine Umkehrung des ersten auf anderen Tonstufen:

I. Strophe.

II. Strophe.

worauf Strophe I in *C-dur* erscheint, während die zweite die Überleitung nach *A-moll* übernimmt.

Dies ist ganz das gleiche Prinzip, das Monteverdi so oft in seinem »Orfeo« angewendet hatte, eine geistreiche Verwertung der Sequenz. Die lang ausgehaltene Note am Anfang ist bereits venetianisch; die Venetianer wenden solche in ihren Sinfonien überaus häufig an; es ist immer, als wollten sie damit den Zuhörern zurufen: Gebt Acht, es kommt etwas ganz Besonderes.

Das Wichtige an der Sinfonie ist für uns, daß sie mit ihrem klaren Aufbau ganz dieselben Ausblicke eröffnet, wie die Stücke im »Orfeo«: ein rhythmisch scharf gegliedertes Ganzes, und ganz auf harmonischer

1) A. a. O., Seite 497.

Grundlage. So ist trotz der scheinbar äußeren Verarmung des Monteverdi'schen Orchesters in Venedig (die Sinfonie hat drei Orchester-Stimmen) doch immer noch ein inneres Moment des früheren Monteverdi geblieben, und gerade dieses Eine ist es, welches die venetianischen Komponisten, natürlich mit Zugrundelegung des »Orfeo« aufgreifen und weiterbilden sollten. Vor allem tut dies der persönliche Schüler Monteverdi's, Francesco Cavalli: bei diesem ist der direkte Einfluß des Altmeisters auf Schritt und Tritt zu verspüren; am klarsten und auffallendsten zeigt er sich in seiner Sinfonie zu »Doriclea«¹⁾ von 1645. Diesem Einleitungs-Stücke hat nämlich Cavalli die Sinfonie zur »Incoronazione« zu Grunde gelegt, und zwar so, daß er das Baß-Thema der Monteverdi'schen Sinfonie hintüßnimmt, dasselbe aber — und dies ist für das Verständnis der Sinfonien von entschiedenem Belang — anders auslegt. Schon bei Besprechung des ersten Ritornells von Monteverdi's »Orfeo«²⁾ ist gesagt worden, daß die Komponisten bei der Bildung von Instrumental-Stücken das Hauptgewicht auf den Baß legten, und daß dieser in erster Linie zu betrachten sei. Sicherlich kann dies in der Zeit der Herrschaft des Generalbasses nicht besonders verwundern; ist es doch etwas sehr Gewöhnliches, daß bei Ritornellen nur der Baß von den Komponisten notiert wird. Hier haben wir aber einen direkten Beweis für das Verfahren der Komponisten und für die Art ihres Komponierens, selbstverständlich nur von Instrumental-Stücken. Der Baß galt als eigentlicher Kern der Sache und war gewissermaßen Gemeingut der Musiker; ihn aber neu auszulegen, das war die eigentliche Aufgabe. Die Komponisten verfahren so ganz ähnlich wie unsere Harmonie-Schüler, die ein beziffertes oder unbeziffertes Baß-Thema bekommen und dasselbe für so und so viel Stimmen aussetzen. Das ganze Verfahren steht mit dem Auslegen des *Basso continuo* für das Akkompagnement im engsten Zusammenhang, einzig mit dem Unterschied, daß hier ein selbständiges Musikstück aufzustellen war. Cavalli folgt selbst in Einzelheiten seinem Vorbild; so behält er am Anfang die Fermate bei und vollzieht dann besonders auch die rhythmische Umbildung der dritten und vierten Strophe aus den ersten beiden, wovon bei Monteverdi's Sinfonie bereits Erwähnung getan worden ist.

Der Fall wirft ein scharfes Licht auf das Verhältnis der jüngeren Komponisten zu Monteverdi, die selbst in Einzelheiten ihrem Meister zu folgen suchen. Sicher hatte es Cavalli nicht nötig, bei Monteverdi zu entlehnen, da er um diese Zeit bereits neun Opern geschrieben hatte und ein berühmter Meister war. Eher kann man daran denken, daß

1) Bibliothek San Marco zu Venedig.

2) Vergleiche Seite 13.

Cavalli mit der Herübernahme des Monteverdi'schen Themas dem bereits verstorbenen Meister eine Ehre erzielen wollte.

Interessant ist die Sinfonie ferner dadurch, daß sie fünfstimmig, die Monteverdi's aber nur dreistimmig ist. Der Grund liegt wahrscheinlich darin, daß die Opern für verschiedene Theater komponiert sind, die »Incoronazione« für *S. Giovanni e Paolo*, die »Doriclea« für *S. Cassiano*¹⁾. Da die Komponisten die Anlage ihrer Opern ganz nach dem ihnen zur Verfügung stehenden Personal richteten, so könnte geschlossen werden, daß das Theater *S. Giovanni e Paolo* ein bedeutend schwächer besetztes Orchester hatte, als das Theater *S. Cassiano*, was ein Grund dafür sein könnte, daß Monteverdi in der »Incoronazione« die Instrumental-Musik so kärglich bemaß. Etwas Entscheidendes kann allerdings deshalb nicht gesagt werden, weil die Akkord-Instrumente, die bekanntlich nicht besonders notiert sind, den Hauptstamm des italienischen Opern-Orchesters im 17. Jahrhundert bildeten. Eine Besetzung von zwei Violinen ist bei den Sinfonien der Venetianer eher Ausnahme; nur die Ritornelle, diese aber fast immer, sind dreistimmig. Cavalli liebt die fünfstimmige Besetzung, wie auch Cesti gewöhnlich mehr als vier Stimmen anwendet.

Ebenso scharf, in gewisser Beziehung noch schärfer, zeigt Monteverdi'schen Einfluß eine andere Sinfonie Cavalli's aus dieser Zeit, die als Repräsentantin der Sinfonien dieser ersten Zeit in den Beilagen (Nr. 1) zu finden ist, nämlich die Sinfonie zur Oper »Ormino«²⁾, die vor der soeben besprochenen komponiert ist (im Jahre 1644). Die Oper ist ebenfalls für das Theater *S. Cassiano* komponiert; die Sinfonie ist wieder fünfstimmig und einsätzig. Der dramatische, unruhige Geist macht sich bei ihr bereits stärker geltend, indem sie ganz mit Fermaten durchzogen ist. Ganz absichtlich durchbricht der Komponist immer wieder den ruhigen Fluß der feierlichen Akkorde, aber, was man bemerken möge, nie planlos. Es ist, als hätte Cavalli etwas Furchtbares zu sagen, das ihn immer wieder zum Stocken, zum Stehenbleiben zwingt.

Man betrachte aber einmal den ungemein symmetrischen, wie aus Marmor gemeißelten Aufbau. Die Sinfonie zerfällt durch die gegenseitig korrespondierenden Fermaten in drei fast gleich große Teile, die einander beinahe pedantisch nachgebildet sind und zwar nach dem Prinzip, welches Monteverdi in den Ritornellen seines »Orfeo« mit solcher Wucht aufgestellt hatte. Jeder Teil ist nichts anderes als eine Wiederholung des ersten auf anderen Tonstufen; nur der dritte Teil erfährt eine kleine Erweiterung. In den Anordnungen dieser Wiederholungen in bezug auf die Tonarten verfahren die Venetianer bereits moderner als Monteverdi, indem dieselben nach Prinzipien geschehen, die heute noch maßgebend

1) Galvani, *I teatri musicali di Venexia nel Secolo XVII.*

2) Bibliothek San Marco zu Venedig.

sind, und für welche in dieser Zeit in der Instrumental-Musik erst die Ansätze vorliegen.¹⁾

Der Fermaten Akkorde in *g-moll* und *d-moll* werden in der Parallel-Tonart und deren Dominante repetiert, ebenso das eigentliche Thema, das in *B-dur*, *F-dur*, *C-moll* mit Rückschluß in der Haupt-Tonart *g-moll* zu stehen kommt. Nach Monteverdi'schem Vorbilde setzt die zweite Violine in der zweiten Strophe eine Oktave höher, über der ersten, ein, sodaß durch diese Versetzung eine neue Klangwirkung erzielt und das Aufdringliche der Sequenz vermieden wird.

Dieser so übersichtliche, in streng rhythmische Strophen abgeteilte Aufbau von Cavalli'schen Sinfonien nimmt sich so selbstverständlich aus, daß man kaum daran denkt, daß es das Einsetzen einer ganzen Persönlichkeit bedurfte hatte, um diesen Typus in der instrumentalen Praxis dieser Zeit durchzusetzen.

Halten wir solche und andere Sinfonien der Venetianer mit Instrumental-Stücken Gabrieli's und auch seiner Nachfolger zusammen, so stellt sich der große Unterschied klar genug heraus. Haben wir vorher gefunden, daß die venetianischen Opern-Komponisten Gabrieli's feierliche Weise in ihr Einleitungs-Stück hinübergangen haben, so stellt sich in der Behandlung des Satzbaues heraus, daß hierin Monteverdi das maßgebende Vorbild gewesen ist.

Ein Blick auf die übrige Instrumental-Musik, die wir nie aus den Augen verlieren dürfen, belehrt uns denn auch, daß das Prinzip einer klaren Gliederung noch nicht durchgedrungen war. Es ist früher²⁾ auf die beiden Richtungen, welche die Instrumental-Musik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts geht, hingewiesen worden. Sie präsentieren sich, wie auseinandergesetzt worden ist, in ihren Hauptzügen als die Kanzonen-, Sonaten- und die Tanz-Form, von denen die eine den fugierten, die andere den harmonischen Satz kultiviert. Nur die langsamen Sätze der Kanzonen u. s. w. stehen ebenfalls auf akkordischer Grundlage, bei denen man aber eine schärfere Periodisierung auch um diese Zeit noch ganz vermißt. Die Gründe bestehen darin, daß die beiden Richtungen, ohne einander zu durchkreuzen, nebeneinander selbständig herlaufen. Auch der Tanz nahm nichts von dem Wesen der Kanzone in sich auf; er bleibt, was er war. Man sieht gerade in der italienischen Instrumental-Geschichte, daß der Tanz aus sich selbst keine größeren Formen schafft,

1) Vergleiche Riemann, »Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonate« (Aula 1895, Nr. 3, S. 4), der den Kompositionen dieser Zeit »entweder ein Zurückfallen in die Haupttonart bei allen Teilschlüssen oder aber ein planloses Herumirren auf den Stufen des diatonischen Systems« vorwirft, ein Urteil, dem ich inde nicht so ohne weiteres zustimmen kann.

2) Siehe Seite 8 und Seite 43 ff.

eine Ansicht, welche zu dem weitverbreiteten Irrtum führte, daß die Sinfonie sich aus der Suite entwickelt habe¹⁾. Denn auf sich allein gestellt, bleibt der Tanz unfruchtbar, und ist unfähig, größere Formen aus sich heraus zu schaffen. Ich möchte hierfür gerade ein Beispiel aus der italienischen Instrumental-Musik geben. Marini, vielleicht der scharfsinnigste unter den Instrumental-Komponisten dieser Zeit, ist in seinen Tanzstücken vom Jahre 1655²⁾ in der Form keinen Schritt weiter gegangen als in denen des ersten Werkes von 1617³⁾; eine Weiterentwicklung des Tanzes in dem Sinne, daß er die Fesseln der Tanzform zu sprengen vermocht hätte, ist nicht zu konstatieren⁴⁾. Und ebenso hatte der Kanzonen-Stil noch keine innere Durchbildung, eine gründliche Durchschüttelung mit schärferen Elementen erfahren: von einer gegenseitigen Befruchtung der beiden Schulen ist noch nichts zu bemerken. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts beginnt die gegenseitige Wechselwirkung der beiden Richtungen, der Kammer- und Kirchen-Sonate, die dann endlich die eigentliche Sonatenform der Corelli'schen Epoche zeitigen sollte, die ohne die Verschmelzung der beiden Richtungen nicht hätte zu stande kommen können. In der Zeit der beinahe absoluten Herrschaft des Kontrapunktes hatte Monteverdi durch Bevorzugung der harmonischen Schreibweise der Instrumental-Musik, sofern sie das modern-harmonische Prinzip vertreten sollte, eine sichere Position geschaffen, welche, wie wir sehen, in erster Linie die venetianischen Komponisten halten und befestigen sollten.

Noch klarer zeigt sich aber die eigenartige Richtung der Venetianer, wenn man ihre Sinfonien mit denen anderer Opernstädte vergleicht, vornehmlich mit Rom, dem bedeutendsten Opernzentrum unmittelbar vor Venedig. Ein bemerkenswertes Werk aus dieser Gruppe ist Stefano Landi's »San Alessio«, das H. Goldschmidt in seinen »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert« einer gründlichen Würdigung unterzogen hat, wobei insbesondere auch die Einleitungs-Sinfonien der einzelnen Akte eine eingehende Besprechung erfahren.

Der Unterschied zeigt sich hier in der schärfsten Weise. Während die Venetianer eine durchaus eigene, von der übrigen Instrumental-Musik abweichende Kompositionsweise in ihren Sinfonien anwandten, gehen

1) Zu diesem Irrtum haben besonders Wagner's Schriften beigetragen, die in ihrem historischen Teil beinahe sämtlich verfehlt sind.

2) Op. 22, Stadt-Bibliothek zu Breslau.

3) Op. 1. *Affetti musicali*. Ebenda.

4) Das wichtigste Beispiel bietet die deutsche Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert. Dieselbe bleibt, was sie von Anfang an gewesen ist, Saiten-, Tanz-Komposition, und entwickelt keine größeren Formen. Erst Rosenmüller bringt hier eine Wendung, als er sich den Italienern anschließt. Siehe unten Seite 113.

die Komponisten jener Schule gerade von der übrigen Instrumental-Musik aus und stellen ihren Dramen Instrumental-Stücke voraus, die sich in nichts von der Kammer-Musik dieser Zeit unterscheiden. Ihre Sinfonien sind Kanzonen in der üblichen Form und Anlage, sogar der übliche Kanzonen-Rhythmus $\overset{\curvearrowright}{\text{P}} \overset{\curvearrowright}{\text{P}} \overset{\curvearrowright}{\text{P}}$ fehlt bei keinem der Stücke; bei der Sinfonie zum ersten Akt schreibt Landi sogar noch ausdrücklich, daß man es mit einer Kanzone zu tun habe. Die Sinfonien sind denn auch in der Art der Instrumental-Kanzonen fugiert: eine Stimme setzt nach der andern ein und wenn alle beieinander sind, so fängt die Verarbeitung des Themas nach den damaligen Prinzipien an, wobei es vorkommen kann, daß, wie in der Sinfonie zum zweiten Akt, eine Art zweites Thema auftritt, was auch bei Kanzonen G. Gabrieli's vorkommt. Von einer Beziehung dieser Sinfonien auf das kommende Drama kann nicht einmal in dem Sinne der venetianischen Opern-Sinfonien dieser Periode die Rede sein, die mit ihrer absichtlich zur Schau getragenen Feierlichkeit etwas ganz anderes bieten als die übrige Instrumental-Musik, während sich diese Kanzonen-Sinfonien nicht anders anhören als die Instrumental-Musik, wie man sie zu Hause pflegte. Selbst für den langsamen Satz der Sinfonie zum zweiten Akt könnte der bestimmte Nachweis des Programm-Charakters, wie ihn Goldschmidt annimmt, nicht so leicht werden, einmal deswegen nicht, weil dieser ruhige, gebundene Ton bei den langsamen Sätzen der Kanzone häufig zu treffen ist, dann aber deswegen nicht, weil der angeblich die Erlösung des Helden andeutende Satz doch besser in die Sinfonie zum dritten Akte passen würde, in welchem die Erlösung Alessios doch erst erfolgt. Das einzige Zugeständnis, welches Landi dem Bühnenzweck seiner Sinfonien machte, scheint mir in der Sinfonie zum ersten Akte zu liegen, in welcher er der Kanzone einen breiten vollen Satz vorausschickt, was bei der Kanzonen-Literatur, so weit sie mir bekannt ist, nirgends zu finden ist, eine Neuerung, die, wenn sie Nachfolge gefunden hätte, vielleicht von einer ähnlichen Bedeutung hätte werden können, wie das Einleiten der Suite mit einer Sinfonie, welches die deutschen Instrumental-Komponisten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vornahmen¹⁾, indem durch einen wirklich freien Satz die starre Gewalt der Kanzonen leichter gebrochen hätte werden können.

Mit Recht macht Goldschmidt darauf aufmerksam²⁾, daß die Sinfonie zum zweiten Akt den Typus der späteren Scarlatti'schen Sinfonie aufweise; sie wird auch wohl die erste Ouvertüre sein, welche die bekannte Satz-Aufstellung zeigt. Dennoch handelt es sich auch bei ihr um nichts

1) Vergleiche Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

2) A. a. O., Seite 61.

anderes als um die Übertragung der üblichen Kammer-Kanzone für Bühnenzwecke, und ihre Abstammung trägt diese Sinfonie-Kanzone besonders stark zur Schau, weil sie in dem dritten Satze wieder auf das Haupt-Thema des ersten Satzes zurückkommt, was man beinahe als ein typisches Zeichen der Kanzone ansehen muß. Bei der späteren Scarlattischen Sinfonie kommt aber ein solches Zurückgreifen nie vor, da der letzte Satz (meistens $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{8}$) mit den ersten (gewöhnlich $\frac{4}{4}$ oder $\frac{3}{4}$) sowohl in der Taktart als auch im Charakter scharf kontrastiert. Ein anderes Charakteristikum der italienischen Sinfonie, das Scarlatti in dieser Kompositions-Gattung in konsequenter Weise (vereinzelt kommt es auch bei den venetianischen Opern-Sinfonien öfters vor) durchgeführt hat, ist das scharfe Trennen der Sätze, das nicht Ineinanderspielen derselben, was bei der Kanzonen-Literatur vor Einwirkung des Tanzes fast nie anzutreffen ist. Die Ähnlichkeit der Landi'schen mit der Scarlatti'schen Sinfonie liegt so nur in der zufälligen Dreisatz-Form, zufällig deshalb, weil Landi dieses Schema in den anderen Sinfonien nicht innehält. Innerlich unterscheiden sich die beiden Sinfonie-Arten natürlich ganz und gar, gerade so wie der Anfang des 17. vom Anfang des 18. Jahrhunderts sich unterscheidet. Die ganze mächtige Entwicklung der allmählichen Befreiung von der polyphonen Form zur akkordischen, konzertierenden, homophonen, welche Seite die Scarlatti'schen Sinfonien in so einseitiger Weise vertreten sollten, liegt dazwischen. Nach dieser Richtung aber weisen die Kanzonen-Sinfonien noch nicht im Geringsten hin, während die Sinfonien der Venetianer, wie sich im Verlauf dieser Abhandlung zeigen wird, teilweise den Scarlatti'schen Stil direkt vorbereiten. Vorläufig ist es aber nicht am Platze, Scarlatti in irgend welcher Weise zum Vergleiche herbeizuziehen.

Es ist nicht Landi allein, der seine Sinfonien in der Weise der Kanzone anlegt. Auch Giulia Caccini, die Tochter des berühmten Hellenisten schlägt in ihrer Sinfonie¹⁾ zu »La Liberazione di Ruggiero d'al-
l'Isola d'Alcina« 1626 den Kanzonen-Ton an, allerdings in der entschieden fortschrittlichen Art, daß alle Stimmen zugleich mit dem Kanzonen-Thema beginnen, wodurch von Anfang an eine Gesamtwirkung erzielt wird. Eine Parallele bietet Monteverdi's Sinfonie auf Seite 179 der Eitner'schen Ausgabe, die ebenfalls den Kanzonen-Rhythmus aufweist. Im zweiten, langsamen Satz verrät sie noch stärker den Einfluß Monteverdi's, indem der Aufbau des Sätzchens ganz unzweideutig nach dem »Orfeo« hinweist: streng sequenzmäßige Anlage, wobei immer je vier Takte zusammengehören²⁾.

1) Von Herrn Prof. Kretzschmar mir freundlichst zur Verfügung gestellt.

2) Bei Giulia Caccini zeigt sich Monteverdi'scher Einfluß überhaupt in der

Es wäre auch beinahe zu verwundern, wenn der von dem größten Meister mit solchem Nachdruck und solchem künstlerischen Erfolge aufgestellte Satzbau nicht gelegentlich auch von Nichtvenetianern nachgebildet worden wäre. Bei Carissimi, dem großen römischen Meister, werden wir Monteverdi's Kompositions-Methode noch in einem ganz anderen, höheren Grade antreffen.

Sicher hat der Unterschied zwischen den Sinfonien dieser Schulen seine inneren Gründe, und er wird wohl in dem verschiedenen Wesen der beiden Bühnen, der römischen und der venetianischen, zu suchen sein, von denen die eine mehr eine aristokratische, die andere durchaus eine Volksbühne war. Es soll an seinem Orte von dem oft derb realistischen Zug der venetianischen Sinfonien, wie er sich in den schnellen Sätzen kundgibt, gesprochen werden; hier genüge der Hinweis darauf. Die überaus gediegenen, sorgsam ausgearbeiteten Sinfonien Landi's, ihr vornehm fugiertes Wesen setzen ein ganz anderes Publikum voraus als eine Volksmenge, die sicher nicht in die Oper ging, um ein kunstvolles, langes Tonstück mit anzuhören. Nahm man eine Einleitungsmusik vor dem über alles vergötterten Musikdrama überhaupt mit in den Kauf, so mußte es kurz gefaßt sein und etwas anderes bieten als was man anderwärts genug zu hören bekam. Auch heutzutage, wo im Ganzen das Stilgefühl gerade für Musik ziemlich abhanden gekommen ist, würde es, und mit Recht, sehr viel Leute geben, die sehr unzufrieden wären, wenn man ihnen vor dem Aufziehen des Vorhangs eine Sinfonie, und sei es eine Beethoven'sche, vorspielen würde.

Der feingebildete Aristokrat Roms, der Hof des Kardinals Barbarini scheint aber seine Freude an den schönen Kanzonen gehabt zu haben, wie in Rom überhaupt sehr viel Kanzonen-Musik geschrieben und verbraucht wurde¹⁾. Auf der venetianischen Bühne wären sie sicher ganz und gar unmöglich gewesen.

Die Geschichte bietet ein ähnliches Beispiel in der französischen Ouverture; auch hier erklärt sich die würdevolle, oft sogar noch gespreizte Haltung der instrumentalen Einleitung aus der Umgebung, für die sie komponiert war. Die venetianische Sinfonie, die, wie wir sie kennen lernen werden, sich ungemein frei und ungeniert ausdrückte, hätte niemals am Hofe eines Ludwig XIV. entstehen oder festen Fuß fassen können, aber, wie die Verhältnisse liegen, auch in Rom nicht.

Doch kehren wir zu unseren Venetianern zurück. Die Sinfonien dieser ganzen Periode weisen im allgemeinen ganz dieselben, bereits be-

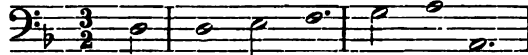
öfteren Verwendung von Instrumental-Musik im Sinne derjenigen des »Orfeo«. Vergleiche Kretzschmar, »Die venetianische Oper u. s. w.«

1) So erschien auch von Frescobaldi 1628 eine Sammlung mit 35 Instrumental-Kanzonen. (Stadt-Bibliothek Breslau.)

schriebenen Züge auf, so auch die beiden Sinfonien¹⁾ aus Cavalli's »Egisto«, mit welchen die Figuren des Prologs sich einführen; auf die geistreiche Naturschilderung — die erste Sinfonie stellt die Nacht, die zweite das Morgenrot vor — hat bereits Kretzschmar aufmerksam gemacht²⁾. Der Bau ist streng sequenzmäßig, ganz ähnlich, wie wir ihn beim »Ormino« finden. Einen überaus interessanten Zug verleiht Cavalli den beiden Sinfonien dadurch, daß er die Aurora-Sinfonie aus der Nacht-Sinfonie heraus entwickelt, indem er das Baß-Thema rhythmisch umbildet und nur auf leichtere, duftigere Weise auslegt; zudem hat er die Tonart gewechselt. Er macht aus:



folgende Umbildung:



Solche Umbildungen sind bei Skalen-Bässen überhaupt sehr häufig. Hier ist es, als wollte Cavalli damit andeuten, daß der Morgen aus der Nacht sich loslöse. Die Sequenz-Arbeit, die in erster Linie sich immer im Baß bemerkbar macht, ist nicht nur etwa ein Charakteristikum Cavalli's, sondern findet sich, soweit es sich überblicken läßt, bei allen venetianischen Opern-Komponisten, bei dem einen stärker, bei dem andern schwächer. Wer die Sinfonien gerade nach dieser Seite hin untersucht und miteinander vergleicht, der kommt zu dem Ergebnis, daß es sich hier um eine spezifische Eigentümlichkeit der venetianischen Sinfonien handelt, die deshalb als das Merkmal einer gemeinsamen Schule zu betrachten ist. Noch um 1688 schreibt Pallavicini in seiner Sinfonie zu »l' Amazoni Corsara«³⁾ einen ganzen Satz auf der Grundlage dieser von Monteverdi angewendeten Sequenz, den ich zum Beweise der ganz eigenartigen Tatsache im Auszuge hier mitteile. Die Sinfonie ist fünfstimmig; nur die Außenstimmen sind hier mitgeteilt:



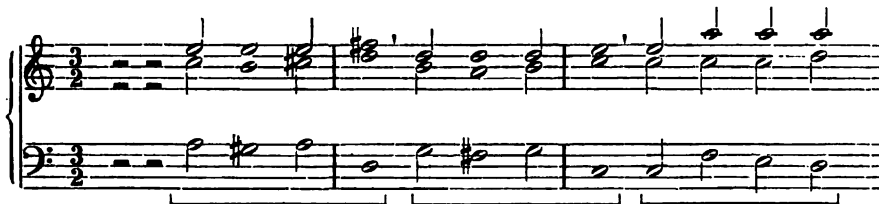
1) Mitgeteilt von Goldschmidt in den Monatsheften für Musikgeschichte 1893.

2) A. a. O., Seite 46.

3) Hof-Bibliothek zu München.



Oft ist gerade bei formell unklar scheinenden Sinfonien das Auffinden der Baß-Sequenz ein Hilfsmittel, den Bau der Sinfonie zu erkennen; so ist bei der einsätzigen Sinfonie von Leandrini zu »Psyche«¹⁾, 1649, hinter der scheinbar ganz unregelmäßigen und undurchsichtigen Arbeit ebenfalls der sequenzmäßige Aufbau nachweisbar, wenn auch nicht so auffallend, wie bei denen Cavalli's und anderer. Diese Sinfonie weist unter den mir bekannten Sinfonien am meisten Stimmen auf, nämlich sechs. In ihrem Charakter erinnert sie stark an die vielstimmige Sinfonie im »Orfeo« (zwischen dem II. und III. Akt), mit der sie neben der vollen Besetzung ganz ähnliche rhythmische und melodische Bildungen gemein hat. Komponiert ist die Oper auch für die Hochzeit des Herzogs Karl in Mantua. Noch frappanter zeigt sich die Sequenz als Hilfsmittel zur Erkenntnis des Aufbaues in der Sinfonie zu »Medoro«²⁾ von Fr. Luzzo, die aber erst in die folgende Periode gehört; der Schlußsatz ist ohne sequenzmäßige Periodisierung absolut unklar. In der Instrumental-Musik für Konzert werden wir bei Besprechung Bassani's etwas Ähnliches finden, weshalb der betreffende Satz Luzzo's hier mitgeteilt sein möge, da in der ganz gleichen Art die Adagio-Sätze Bassani's zu betrachten sind. Es ist der Schlußsatz der vierstimmigen Sinfonie (die dritte Stimme ist in der Handschrift nicht ausgesetzt).



1) Bibliothek San Marco zu Venedig.

2) Marcus-Bibliothek.

The image displays five systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'I', the second 'II', and the third 'III'. The fourth system has a 'p' dynamic marking. The fifth system also has a 'p' dynamic marking. The music features complex harmonic structures with many accidentals and rests.

Die Phrasierung ergibt den denkbar klarsten Aufbau und die Mittel zu dem richtigen Vortrag. In dem Satz lassen sich klar drei Teile erkennen, die durch die römischen Ziffern gekennzeichnet sind.


Sinfonien, wie die zu »Ormino« bilden den Grundstock zu der späteren Sinfonie, bei der das feierliche Element immer noch vertreten ist. Schon die Sinfonie zu »Doricea« oder »Incoronazione« weisen mit ihrem Taktwechsel einen Gegensatz auf. Man könnte sich nun denken,

daß das Auftreten des Allegro in der venetianischen Sinfonie, welches von nun an fast immer zu finden ist, und welches der zweiten Hälfte der ersten Periode das charakteristische Merkmal gibt, davon herrührt, daß diese noch schwachen Gegensätze sich allmählich zugespitzt haben, oder aber, da in der übrigen Instrumental-Musik, sowie auch in den Sinfonien der römischen Werke, das Allegro schon längstens vorhanden ist, die Venetianer dasselbe von dort in ihre Sinfonie hinübergernommen hätten. Diese Erklärungen würden kaum der Sache auf den Grund kommen, vornehmlich das Wesen des venetianischen Allegro's nicht erklären können. Denn wie hier das Allegro-Element entsteht und sich einen Platz in dem feierlichen Satze erobert, das gehört zu den eigenartigsten Prozessen, die mir in der Geschichte der Instrumental-Musik bekannt sind.

Das Auftreten des Allegro bedeutet zugleich den schärfsten Bruch mit der Vergangenheit. Monteverdi hatte in den Instrumental-Stücken des ›Orfeo‹ immer nur eine einzige Stimmung zum Ausdruck gebracht, und diese mit allen Mitteln, die ihm das Streben nach Einheitlichkeit eingegeben hatte, gewahrt. Hieran hielt die erste Zeit der venetianischen Sinfonie denn auch fest. Jetzt tritt aber auf einmal eine Spaltung ein, indem das feierliche Moment den denkbar schärfsten Gegensatz in dem Allegro erhält. Es ist einleuchtend, daß das Auftreten des Allegro-Elements eine Revolution hervorrufen mußte, was aber doppelt durch die Art geschah, in welcher es eintrat. Denn bei der venetianischen Sinfonie tritt das Allegro nicht als geschlossener Satz neben dem Feierlichen auf, wie es bei andern Instrumental-Formen der Fall ist, sondern es zerreißt denselben, es ist eine Geburt aus dem Schoße des langsamen Teils oder, noch anschaulicher, es tritt in der Art auf, wie wenn die Erde sich plötzlich teilt und aus der Tiefe ein mächtiges Feuer hervorbricht.¹⁾ So, in dieser Art etwa, nimmt sich das Allegro in der venetianischen Sinfonie aus. Wer dieses ›Erdbeben‹, diese Revolution in die venetianische Sinfonie gebracht hat, diese Frage kann, wie alle solche Prioritäts-Fragen, immer nur bedingt entschieden werden. Doch wird man nicht stark fehlgehen, wenn man in Cavalli, den wir soeben noch in den Fußstapfen seines großen Lehrers wandeln sahen, den eigentlichen Begrün-

1) Dieses ganz eigentümliche Schauspiel des plötzlichen Auftretens des Allegros in der Sinfonie erinnert, nur in umgekehrter Folge, an das Erscheinen der Kantabilität in dem breiten Allegro-Strome der Sinfonie, überhaupt der Instrumental-Musik im 18. Jahrhundert. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrscht vor allem das Allegro. Das 17. Jahrhundert, besonders die erste Hälfte desselben, ist hierin das gerade Gegenteil, bis die italienische Opern-Sinfonie Scarlatti's dem Allegro-Element zum vollständigen Sieg verhilft. Die Geschichte der Instrumental-Musik ist ein fortwährender Kampf der Vorherrschaft der beiden Grundelemente der Musik, Langsam und Schnell.

der der venetianischen Sinfonie sucht. Die Sinfonie, in welcher Cavalli den entscheidenden Schritt über Monteverdi tut, ist die zum »Giasone« 1649, seiner verbreitetsten Oper.¹⁾ Mit dieser, kann man sagen, ist der Grundriß der venetianischen Sinfonie gegeben; so wie sie, allerdings mit immer andern Modifikationen, sehen die meisten Sinfonien der Venetianer aus.

Auch hier wie in allen andern Sinfonien ist der Baß der Träger des Ganzen. Die Phrase erstreckt sich über zwei Takte, worauf sie in genauer Imitation in der Dominante erscheint, um dann, nach einem Schluß in der Dominant-Tonart, Halt zu machen; der kleine Abschnitt atmet die Ruhe und Feierlichkeit, wie wir sie bisher in den Sinfonien vorfanden. Kaum ist aber der Schluß gemacht, so verändert sich auf einmal das ganze Bild; die vier Oberstimmen einerseits und der Baß andererseits treten in heftigen Gegensatz mit dem kühn angreifenden Motiv . Es entsteht ein überaus bewegter Kampf, indem auf jedes Viertel ein wuchtiger Hieb fällt; bald streiten alle Stimmen gegen den Baß, bald auch unter sich. So geht es mit energischer Modulation über *a-moll* wieder zurück nach *C-dur*, und mit einem Male stellt das Anfangs-Motiv die Ruhe wieder her, und der Satz schließt, wie er begonnen, feierlich in *C-dur* ab. Dieser Mittelsatz muß als Allegro, etwa mit doppelt so schnellem Zeitmaß, aufgefaßt werden. Eine Tempo-Bezeichnung steht zwar, wie bei fast allen diesen Sinfonien, nicht angezeigt, war auch nicht notwendig, da entweder die Komponisten selbst oder andere ausgezeichnete Musiker am Dirigier-Cembalo saßen.²⁾ Ausschlaggebend kann, wie bei fast aller Instrumental-Musik des 17. Jahrhunderts, deshalb in erster Linie nur das musikalische Gefühl sein. Eine Täuschung ist hier aus dem Grunde kaum möglich, weil die Sinfonie, im vorigen Tempo weitergespielt, sich zwar auch bewegter anhören, aber dennoch lange nicht den unzweifelhaft beabsichtigten starken Gegensatz herbeiführen würde. Ferner stimmen für diese Annahme, und dies dürfte das Ausschlaggebende sein, die späteren Sinfonien Cavalli's und der andern Komponisten. Denn von nun an ist es für die venetianischen Sinfonien ein geradezu typisches Kennzeichen, daß sie mit einem Ruck, ohne die geringste Vorbereitung, den feierlichen Gang unterbrechen, einen kurzen schnellen Teil einschieben und dann gern wieder auf den Anfang zurückkommen, oft aber auch aufs neue in ein stürmisches Allegro ausbrechen. In dem ersten Satz der Sinfonie zu »Giasone« zeigt sich demnach bereits der Grundriß der Lullyschen Overture, Langsam—Schnell—Langsam, er ist gewissermaßen eine Miniatur-Form derselben. Es ist naheliegend, daran zu denken, daß die

1) Publikationen für Musikforschung, Bd. XI.

2) Vergleiche Kretzschmar, »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik« Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1900, Seite 58.

venetianische Sinfonie in der Formgebung von Einfluß für die französische Overture war. Dennoch hat es wenig Wahrscheinlichkeit für sich, obgleich in den Overturen zu den Balletts der wichtigen »Collection Philidor«¹⁾ diese Satz-Aufstellung noch nicht vorkommt, indem sich dieselben nach »Formgebung und Ausdehnung nicht von den Entrées« unterscheiden, bei denen die Zweiteiligkeit die weitaus vorherrschende Form ist. Die beiden Overturen sind in ihrem Wesen zu sehr verschieden. Hätte die venetianische Sinfonie gerade in der Grundfrage, der Satzaufstellung, Einfluß äußern wollen, so hätte sie es selbst vorher zu einer fest organisierten Form bringen müssen, wie die spätere italienische, die durch ihr geschlossenes Auftreten beinahe sämtliche andern Instrumental-Gattungen in ihren Bann zwang. Zu einem solchen war aber die venetianische Sinfonie auch zur Zeit Cambert's, bei dem die französische Satzaufstellung bereits vorkommt, wie auch Lully's nicht gelangt, und zwar aus Gründen, die wir bald noch näher kennen lernen werden. Zur Zeit ihrer Blüte ist die venetianische Opern-Sinfonie Programm-Sinfonie und nimmt ihre Ideen, ihre Impulse aus der Oper; diese, an sich zu sehr verschieden, ließen ein Einsperren in ein festgezimmertes Gefüge, wie die erwähnten Formen, nicht so ohne weiteres zu. Hier liegt einerseits der enorme Vorteil der venetianischen Sinfonie, den sie vor diesen Formen voraus hatte: sie schöpfte aus dem tiefen Quell der Oper und blieb, so lange dieser klar und hell floß, jugendfrisch; die Schattenseiten dieses Verfahrens werden uns später beschäftigen. Was aber noch mehr dagegen spricht, daß die französische Sinfonie ihr Muster nicht in der venetianischen haben konnte, ist die Tatsache, daß der venetianischen Sinfonie dieser Zeit die Fugierung gänzlich ferne liegt, worin diese Komponisten wieder getreu ihrem Großmeister Monteverdi folgen; denn auch die Allegros stehen, was für die Erkenntnis dieser eigenartigen Instrumental-Form ebenso wichtig wie interessant ist, auf vollständig akkordischer Basis, indem sie ja auch ganz aus den breiten Akkordreihen heraus entstehen. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts kennt diese Art von Allegros sozusagen gar nicht. Gerade die Allegro-Sätze arbeiten durchwegs mit imitierenden Stimmen, indem der Stil dieser Zeit eine erste und zweite Stimme nur dem Namen nach kennt, woraus sich das Fehlen des harmonischen Satzes in Allegro-Sätzen (außer natürlich bei Tänzen) erklärt, der allerdings die Gleichberechtigung der Stimmen ausschließt.

Die Sinfonie zu »Giasone« ist zweisätzig; auf den soeben besprochenen Satz folgt ein feierlicher, der wiederholt wird und im $\frac{3}{4}$ -Takt steht, also ganz wie der zweite Teil der Sinfonie zu »Doriclea«. Er bringt auch

1) Besprochen von Wasielewski, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I.

eine Anspielung auf das Haupt-Thema, und zwar interessanter Weise nur in der Oberstimme. Aus



Dem Baß legt er ein ganz neues Thema unter; der spätere Gang des Basses ist hingegen wieder eine Umbildung desjenigen des ersten Satzes. So zeigt sich das Ganze als eine höchst eigenartige Verquickung Monteverdi'schen und selbständigen Verfahrens; jedenfalls sieht man, daß Cavalli auch hierin neue eigene Wege suchte und fand.

Dieser zweite Satz wird wiederholt, natürlich als Echo-Wirkung; wie ein elementares Gewitter wirkt darauf das mit dem schwachen Taktteil beginnende, sofort sich anschließende selbständige Ritornell. Die direkte Folge eines solchen auf die Einleitungs-Sinfonie ist Monteverdich; im »Orfeo« hat sie Monteverdi zuerst angewandt. Auch die Anlage mit den Baß-Sequenzen¹⁾ führt direkt darauf zurück, wie auch die prägnante Kürze.

Mit dieser Sinfonie, d. h. mit der Zeit um 1650, beginnt die eigentliche Blütezeit der venetianischen Sinfonie, die eine glückliche Mischung der beiden Elemente »Langsam und Schnell« charakterisiert. Die Sinfonie zu »Giasone« enthält noch sehr viel von der früheren Feierlichkeit und veranschaulicht ganz trefflich den allmählichen Übergang. Die weitere Geschichte unserer Sinfonie spielt sich darin ab, daß das Allegro-Element, besonders mit Hinzutreten des fugierten Stiles, sich immer mehr ausbreitet, die feierlichen Akkord-Reihen mehr und mehr in die Ecken des Satzes drängt und zuletzt ganz wegstößt — das ewige Lied der Entwicklung.

Mußte die frühere feierliche Sinfonie und jetzt der feierliche Teil der Sinfonie wegen ihres gleichartigen Charakters dahin verstanden werden, daß sie die Einleitung zum Begriff der Oper, nämlich dem eines feierlichen Anlasses, bilden, so schließen hingegen die Sätze von schnellem Tempo sich mehr oder weniger an diejenige Oper an, für welche sie geschrieben sind. Sie sind Programm-Sinfonien²⁾, und zwar hängt der Programm-Charakter derselben wieder aufs engste mit dem Wesen ihrer Sinfonie zusammen. Denn da bei den Sinfonien dieser Zeit, vor der Einführung des fugierten Stiles, immer das ganze Orchester zugleich tätig ist, keine Stimme vor der andern solistisch sich erhebt, so ist es natürlich, daß auch die Allegro-Sätze sich weniger an individuelle Äußerungen, an Solo-Gesänge, sondern meistens an allgemeine Kundgebungen,

1) Es wird wohl nicht mehr notwendig sein, auf dieselben immer wieder hinzuweisen.

2) Auf die Programm-Sinfonien der Venetianer hat zuerst ebenfalls H. Kretzschmar hingewiesen. (A. a. O., 28; ferner: Führer durch den Konzertsaal Seite 36 ff.).

an Chorsätze anschlossen. Der Chor ist allerdings in der venetianischen Oper sehr bald verschwunden, aber Rudimente desselben haben sich durch die ganze Oper hindurch erhalten¹⁾, und auch wirkliche Chor-Szenen tauchen immer wieder auf. An diese kleinen Chorsätze, die stets die Kundgebungen des Volkes enthalten, schließen sich nun meistens die Allegros an, nämlich an solche von freudiger Erregung, wie Sieges-, Triumph-Chöre mit »Viva«, »Vittoria« und dergleichen, oder auch an solche leidenschaftlicheren Inhalts, wie Volks-Aufläufe, kriegerische Stürme mit »Mori« und »All' Armi« etc., jedenfalls immer an Äußerungen einer mächtig erregten Volksmenge. In diesem Sinne sind mehr oder minder alle Sinfonien dieser Periode Programm-Sinfonien, mögen sie ein »wörtliches« oder ein ideelles Programm verkörpern; an der Sache selbst ändert dies nicht viel. Die wichtigeren und häufigeren Sinfonien sind diejenigen mit geistigem Anschluß; daß aber bei solchen aufgeregten Allegro-Sätzen gerade an den Inhalt bestimmter Szenen in der Oper zu denken ist, das beweisen, beinahe zum Überfluß, diejenigen Sinfonien, bei denen sich in der Oper der handgreifliche Beweis darin findet, daß die Instrumental-Sätze das Thema aus der Oper herübernehmen. Die Sinfonien erfüllen schon vollständig das, was beispielsweise Gluck²⁾ von der Ouverture verlangt, daß diese »den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt andeuten solle.« So gehen die Venetianer in der Praxis schon viel weiter, als J. Quantz³⁾ 100 Jahre später in der Theorie, der bescheiden genug, keine buchstäbliche Programm-Einleitung fordert, sondern die (dreisätzliche italienische) Sinfonie so gehalten haben will, daß sie nur unmittelbar auf die erste Szene vorbereite, weshalb er die obligate Dreizahl der Sätze der Theater-Sinfonie je nach dem Charakter der ersten Scene modifiziert haben will, und zwar in der Art, daß, wofern der erste Akt beispielsweise mit einer ruhigen Szene anfängt, man nach dem zweiten Satze die Sinfonie abbreche, eine Modifikation, die bereits durch Rameau erprobt war. »Die Sinfonie bliebe doch noch auch für andere Zwecke brauchbar.«

Hier sieht man die Gegensätze von Konzert-Sinfonie und wirklicher Opern-Sinfonie deutlich genug. Das für alle Zeiten Bedeutsame ist aber, daß die Venetianer die Idee der Programm-Sinfonie nicht spekulativem Denken wie Gluck und seine Nachfolger zu verdanken haben, sondern daß sich dieselbe bei ihnen von innen heraus, beinahe selbstverständlich gebildet hat.

Auf mehrere »wörtliche« Programm-Sinfonien hat bereits Kretzsch-

1) Vergleiche Kretzschmar, a. a. O., Seite 21.

2) Ant. Schmid, Chr. W. Ritter von Gluck, Seite 136. Worte Gluck's in dem Dedikationsschreiben der »Alceste« an den Großherzog von Toskana.

3) J. Quantz, Versuch einer Anleitung die Flute traversière zu spielen. Seite 301 ff.

mar aufmerksam gemacht, wie die Sinfonien zu Cesti's »Pomo d'Oro« und »l'Argia«¹⁾. Mehrere solcher werden im weiteren Verlauf der Abhandlung angeführt werden und zwar deshalb, weil gerade diese Sinfonien noch nach einer andern Seite hin besprochen werden und dadurch zeitraubende Doppel-Besprechungen entstehen würden.

Aus ihrem Programm-Charakter, ihrem unverkennbaren Bezug auf das kommende Drama erklären sich nun die Charakter-Eigentümlichkeiten unserer Sinfonie, so die freie Gestaltung und das beliebige Schalten mit der Zahl ihrer Sätze, worauf bereits verwiesen worden ist. Damit aber, was nichts anderes als die Stellung der Form unter die Idee bedeutet, haben die venetianischen Komponisten das Problem des modernen Vorspiels und der sinfonischen Dichtung bereits, wenn auch unbewußt, gelöst. So wenig es das moderne Vorspiel zu einer allgemein übereinstimmenden Gestaltung bringt und bringen will, ebensowenig liegt es im Wesen der venetianischen Sinfonie, sich in ein bestimmtes Schema einzuzwängen. Und ebenso erklärt es sich aus ihrem Programm-Charakter, daß die Sinfonien trotz mancher Familien-Ähnlichkeit immer neue, frappante Züge aufweisen. In diesen Sätzen ist es denn auch, in welchen die Venetianer oft die glänzendsten Ideen entwickeln, die sie, da kein Zwang herrscht, in der freiesten Weise entfalten können.

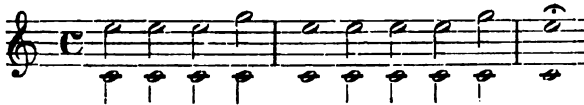
Trotz all der Feinheiten, auf die im Zusammenhang eingegangen werden wird, sind die Sinfonien in ihrer Wirkung dennoch von einer populären Einfachheit. Es ist Volksmusik im besten Sinne des Wortes, was sie enthalten und ausströmen. Die Sprache dieser schnellen Sätze ist so unzweideutig, daß sie Jeder aus der Zuhöreremenge verstehen mußte, insbesondere wenn man bedenkt, daß eine Oper durch eine ganze »stagione« gegeben wurde, und daß die Zuhörer von dem Textbuche vor der Oper Kenntnis nahmen²⁾. Ein freier, republikanischer Volksgeist durchzieht diese Sinfonien, ein Geist, der dem etikettenmäßigen Zwange der französischen Overture durchaus entgegengesetzt, der in jeder Hinsicht ungebunden ist. Das Gesamturteil³⁾ über die venetianische Oper: »Es geht durch die venetianische Opern-Musik ein knapper, kurz angebundener, fast grober Zug — aber, was geboten wird, hat Gehalt,« trifft auch für die Sinfonien im vollsten Maße zu. Die meisten Sinfonien sind kurz, aber in dem kleinen Rahmen bieten sie ein so lebensvolles Bild, daß gerade in solchen Allegro-Sätzen oft mehr Musik steckt, als in ganzen Sonaten von Instrumental-Komponisten. Was bei allen diesen Sätzen schnellen Zeitmaßes zu finden ist, das ist ein ungeschminkter Realismus, häufig von einer Naturwüchsigkeit, die selbst im 17. Jahrhundert nicht oft

1) A. a. O., Seite 75 f.

2) A. a. O., Seite 31.

3) A. a. O., Seite 26.

in dieser Stärke zu treffen ist. Die Komponisten, besonders Cavalli, benutzen ungemein gern Natur-Motive, Dreiklangs-Folgen, die sie in manchen Fällen in der sorglosesten Weise so oft hintereinander spielen, daß sie damit einen ganzen Satz ausfüllen, doch, muß hinzugefügt werden, immer mit dem Wechsel in der Dominante. Dadurch gehen sie bei solchen Natur-Sinfonien einen Schritt über Monteverdi hinaus, der in seiner Tokkata ebenfalls eine solche Natur-Musik geliefert hatte. Dieses Fanfaren-Stück liegt denn auch manchen venetianischen Sinfonien zu Grunde, nur gehen diese in dem angegebenen Faktor über ihr Vorbild hinaus. Am weitesten geht mit solchen Dreiklangs-Folgen Cavalli, der in der fünfstimmigen Sinfonie zu »Mutio Scävola«¹⁾ vom Jahre 1655 nichts anderes als den *C*- und *G*-dur-Akkord in zwei Arten benutzt, einmal in feierlicher Haltung, als



und dann sofort losbrechend



worauf alles in der Dominante erscheint. Mit nochmaligem, sofortigen Anschluß des *C*-dur Allegro-Teils, der diesmal etwas breiter ausgeführt wird, geht die Sinfonie unter mächtigen *C*-dur Viertelschlägen zu Ende. (26 Takte). Ein wildes, aufgeregtes Leben, das dadurch zu stande kommt, daß das einfache Allegro-Motiv antiphonisch durch die Instrumente geführt werden, pulsiert durch diese Sinfonie; die gleich sich anschließende Bühnen-Szene gibt Aufschluß: mit wilden Ruf stürzt das Volk auf die Bühne:



Hier haben wir eine jener »wörtlichen« Programm-Sinfonien, auf die hingewiesen wurde. Das Motiv ist ziemlich getreu bewahrt, der Vokalsatz läßt nur die in diesem Falle matt wirkenden Sechzehntel weg.

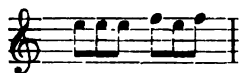
In dieser Sinfonie ist der plötzliche Wechsel von Feierlichkeit und einem explosiven Ausbruch ganz bedeutend gesteigert, ja bereits auf die

1) Bibliothek San Marco.

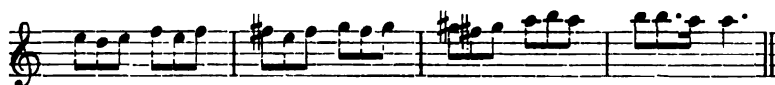
Spitze gestellt. Wie bereits gesagt, ist es ein Charakteristikum der venetianischen Sinfonien in ihrer Blütezeit, ein Effekt, der in dieser Urwüchsigkeit gebracht, seine zündende Wirkung nie verfehlen wird. Der moderne Mensch, dem schon oft Beethoven'sche Kraftproben zu stark sind, schüttelt vielleicht über diese krassen Gegensätze den Kopf und nennt sie einen wenn auch wirksamen, so doch etwas rohen Effekt; aber man denke einmal an die urwüchsigen Gestalten eines Cavalli, die derbe realistische Zeit und vor allem auch an das Publikum, eine sensationslustige, lebhaft empfindende, unruhige und phantasievolle Schaumenge, die nicht ins Theater gekommen war, um sich hölzerne Fugen vorspielen zu lassen, mit denen es, wenigstens wie sie geboten wurden, nichts anzufangen gewußt hätte, eine Volksmenge, die gerade in dem bunten Mischen von Bildern, an der abenteuerlichen Form, ihre Freude haben mußte, weil sich darin ihr Wesen selbst fand, und dann wird man begreifen, daß die Komponisten einerseits auf diese Kompositions-Weise garieten und daß man sie, als sie erprobt war, auch beibehielt. Allerdings, ein modernes, in klanglicher Beziehung abgestumpftes Ohr müßte, um die richtige Vorstellung von solchen Sinfonien zu bekommen, sie auch in der für dasselbe maßgebenden Besetzung hören, wobei, wie bei einer solchen Schlachten-Sinfonie, Pauken und ähnliche Instrumente nicht fehlen dürften. Hierin, was Intensität der Klangwirkung anbetrifft, hat die moderne Zeit einen »Fortschritt« zu verzeichnen. Auf die viel feineren, musikalischen Lärm ungewohnten Ohren jener Zeit machte eine solche Sinfonie, was Kraftfülle anbetrifft, sicher den gleichen Eindruck wie heute die stärkst instrumentierte moderne Instrumental-Komposition. Denn solche Sinfonien hat man sich wohl nicht lediglich von Violinen- und Akkord-Orchester gespielt zu denken, sondern hier wirkten wahrscheinlich auch Bläser mit; solche Motive, und in diesem Zusammenhange, verlangen geradezu kategorisch Trompeten. Andererseits waren unbedingt auch die vielen Akkord-Instrumente im stande, dem ganzen Ensemble die gehörige Wucht zu geben. Wir werden aber noch Sinfonien finden, in welchen Blas-Instrumente ausdrücklich vorgeschrieben sind. In der modernen Musik finden wir kaum etwas, das wir diesen Sinfonien mit ihrer Kraftfülle an die Seite stellen könnten; denn innere Kraft und Urwüchsigkeit haben die Venetianer schon durch das ganze kräftige Fühlen ihrer Zeit den heutigen Musikern voraus. Wir müssen, wenn wir diesen Sinfonien etwas Ähnliches an die Seite stellen wollen, es schon in dieser Zeit selbst suchen, und zwar finden wir es da, wo eine direkte Beeinflussung von Seiten der Venetianer vorliegt, nämlich in den Werken der großen deutschen Meister dieser und der nachfolgenden Epoche: die plötzlichen Übergänge in Händel'schen Werken (als typisches und bekanntestes Beispiel kann »Wie durch Einen der Tod« im »Messias«

gelten), in Chören des Volkes in Schütz'schen und Bach'schen Passionen, die ebenfalls mit dieser elementaren Gewalt und wie aus dem Nichts hervorbrechend, alles über den Haufen zu werfen scheinen, sind direkte Nachbildungen des venetianischen Verfahrens. — Die venetianischen Komponisten müssen sehr viel Freude gerade an dem krassen Wechsel gehabt haben. Schon in dieser, der Sinfonie zu »Mutio Scävola«, wendet ihn Cavalli zweimal an, und ähnlich verfahren die anderen Komponisten, wie beispielsweise P. A. Ziani in seiner Sinfonie zu »Heraclio« 1671 und zu »Antigone delusa«¹⁾ 1660, Francesco Luzzo in »Medoro«²⁾ 168, der zwischen hochpathetische Ergüsse zweimal ein Schlachtenbild einschleibt, und andere.

Die venetianischen Sinfonie-Komponisten, denen es daran liegt, mit einem solchen kurzen Satz oder vielfach nur Bruchstücken eines solchen ein einziges, prägnantes Bild zu geben, werden durch dieses Bestreben nach Deutlichkeit dahin geführt, in ihrem Aufbau möglichst einheitlich zu verfahren. Das Resultat dieses Strebens beruht auf dem gleichen Prinzip, das wir Monteverdi anwenden sahen und aus inneren psychologischen Gründen erklärten, nämlich auf dem möglichst konsequenten Festhalten eines Motivs, das heißt: die Komponisten beginnen »durchzuführen«. Nur gehen die Venetianer über Monteverdi hinaus, indem sie nicht, wie dieser, das ganze Thema auf verschiedenen Stufen sequenzmäßig wiederholen, sondern entweder das Thema selbst aus einem kurzen Motiv bilden oder aber auch nach Aufstellung des Thema's markante Teile desselben herausnehmen und diese auf eine Art und Weise benutzen, die wir motivische Arbeit nennen. Am weitesten geht auch hier wieder Cavalli, der in einigen seiner schnellen Sätze Gebilde aufstellt, die schon ganz das leisten, was man heutzutage als Durchführung eines Motivs bezeichnet. Schon der schnelle Satz zu der Sinfonie »Mutio Scävola« die oben betrachtet wurde, zeigt etwas Ähnliches. Auf einer höheren Stufe steht in dieser Hinsicht die Sinfonie zu »Eliogabalo« 1659, die dreisätzig, die Sätze auch streng von einander scheidet, was bei den Venetianern zwar öfters vorkommt, doch nicht das Typische ist. Den längsten der drei Sätze (20 Takte) bildet Cavalli ganz aus dem Motiv:



Er nimmt für den Schlußteil die zweite Hälfte dieses Motivs heraus und weiß durch die allmähliche Erhebung desselben von unten herauf:



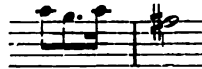
1) Bibliothek San Marco.

2) Bibliothek San Marco.

dem Schlusse eine prächtige Steigerung zu geben. Es ist, nebenbei bemerkt, eine Stelle, bei der man unwillkürlich daran denken muß, daß schon die damalige Zeit das »crescendo« anwandte.

Der Begriff der Schlußsteigerung ist vorläufig der Instrumentalmusik noch fremd, so man unter dieser die Solo-Musik (Solo- und Trio-Sonate) versteht. G. Gabrieli kannte etwas wie Steigerung am Schluß, indem er nicht selten schnellere Noten anwendet oder durch kompakteres Zusammenhalten der Stimmen eine gesteigerte Wirkung erzielt. Bei der Kammer-Musik dieser Zeit trifft man aber ein so bewußtes Hinarbeiten auf den Schluß, wie es Cavalli hier tut, nicht an. Der Wiederholung des Hauptthemas am Schluß, die von den Komponisten dieser Zeit noch sehr gern und sehr oft angewendet wird, liegt zwar ebenfalls eine Steigerung des Wohlgefühls zu Grunde, indem das Wiedererkennen, das Vertrautsein mit dem Thema ein solches mit sich bringt. Aber was wirklicher »Effekt« ist, das haben auch später am schnellsten immer die Opern-Komponisten herausgefunden.

Andere Beispiele solcher motivischer Arbeit sind nicht selten und zwar besonders bei Cavalli. So macht er in der für Paris komponierten fünfstimmigen Sinfonie zu »Ercole«¹⁾ im zweiten Satze beinahe eine regelrechte Durchführung, indem ein ganzer Durchführungsteil gebildet wird, der sein Motiv aus dem vorher deutlich aufgestellten Thema entnimmt, genau wie es heute noch gemacht wird. Das Motiv



wird durch die Stimme gejagt, fünfmal in der obersten Stimme hintereinander, eine Tonstufe tiefer wiederholt und als Schlußsteigerung in folgender Gestalt gebracht:



Baß Oktave tiefer.

worauf sich dann der eigentliche Schlußteil, eine mächtige *C-dur* Fanfare im Sinne der Orfeo-Tokkata anschließt, welche das Gefühl des Schlusses noch bedeutend zu steigern weiß, indem noch »verbürgte« Tromben mit-spielen²⁾.

1) Bibliothek San Marco

2) Die Sinfonie wird von Herrn Prof. Kretzschmar in dem letzten Band seines Führers durch den Konzertsaal, der Konzerte, Ouvertüren etc. umfassen wird, zur Veröffentlichung gelangen, worauf ich hiermit verweise.

Vielleicht ist es gerade diese Sinfonie, welche zu der zweiten Periode der venetianischen Sinfonie bewußt hinführt, in welcher, wie in der Übersicht bemerkt, das Eindringen des fugierten Stiles stattfindet. Ausgegangen von strophischen, sozusagen auf einem Cantus firmus harmonisch aufgebauten Akkord-Folgen, denen hohe Feierlichkeit an der Stirne geschrieben war, trat mit einem Male das Allegro-Element auf, das Anfangs im Verhältnis zur Ausdehnung des langsamen Teils noch zurücktrat, sich dann aber bald stark in den Vordergrund drängte, sodaß ihm ganze Sätze gewidmet werden, und hierbei ein Abbild der venetianischen Oper überhaupt wird. Auch der Allegro-Satz ruhte auf vollständig akkordischer Grundlage. Deshalb wurde im inneren System nichts geändert, und deshalb konnten die sich im übrigen scharf trennenden Sinfonie-Perioden zusammengefaßt werden. Jetzt tritt aber eine für die Sinfonie entscheidende Wendung ein, indem sie den akkordischen Boden verläßt und der Fugierung, wenn Anfangs auch noch so bescheiden, Eingang gewährt. Es hat einige Wahrscheinlichkeit für sich, daß es Cavalli mit der für Paris komponierten Oper »Ercole« war, dem die Einführung der Fugierung zuzuschreiben ist. Man kann es zwar absolut keine eigentliche Fugierung nennen, was Cavalli in dem ersten Satze dieser Sinfonie bietet. Sie beschränkt sich lediglich darauf, daß nicht alle Stimmen zugleich beginnen; dann geht es aber in rasender Folge mit lauter Sextakkorden, »einer kühnen Anwendung der alten Faux-bourdon-Harmonien,«¹⁾ weiter und der Eindruck ist ein vollständig »harmonischer«. Der zweite Satz steht wieder ganz auf akkordischer Basis.

Ob es wirklich die Sinfonie zu »Ercole« gewesen ist, die der venetianischen Sinfonie die Fugierung zuführte, mag dahingestellt bleiben; Tatsache ist, daß seit dieser Zeit Sinfonien mit Fugierung an der Tagesordnung sind. War es wirklich Cavalli, so hat er der venetianischen Sinfonie ein Danaer-Geschenk gemacht, insofern man nämlich die Konsequenzen daraus zieht. Mit Einführung des ersten fugierten Teiles begann man an einem der Hauptpfeiler der spezifischen Eigentümlichkeit der venetianischen Sinfonie zu rütteln, bis schließlich der ganze so selbständige venetianische Bau keinen Umsturz, wohl aber einen gründlichen Umbau erlitt, und eine Form annahm, die mit der französischen Ouvertüre große Ähnlichkeit zeigt. Wie sich auch nach der anderen Seite hin die venetianische Sinfonie umbildete, werden wir später erkennen.

Sehen wir zu, in welcher Weise die venetianischen Komponisten sich mit der Fugierung abfinden. Es zeigt sich bald, daß dieselbe von ihnen in einer so selbständigen Weise gehandhabt wird, daß sie in der ersten

1) Kretschmar, Führer durch den Konzertsaal I, 37.

Zeit nicht im stande ist, das gezeichnete Bild in besonderer Weise zu modifizieren. Wie die Venetianer dies anstellen, ist einer der interessantesten Züge in der Entwicklung dieser so eigenartigen Musik-Form.

Maßgebend ist bei den Venetianern in erster Linie der dramatische Gesichtspunkt. Daher kommt es, daß das ganze Wesen des fugierten Stiles in den Dienst einer Idee gestellt wird, wodurch die Fugierung niemals als Zweck erscheint, wie bei der französischen Ouvertüre, sondern als musikalisches Ausdrucksmittel dieser Zeit, das allerdings einer Kunst-Form hinzugefügt wird, der sie ursprünglich ganz fremd war. Ja, man muß sogar sagen, daß die Fugierung neue Ausdrucksmittel brachte, und in vielen Fällen die schönsten Früchte zeitigte. Dem Volks-Charakter der venetianischen Sinfonie wurde aber dennoch ein feinerer Zug einverleibt, indem man nämlich die Entdeckung machen kann, daß Opern-Sinfonien, die für einen Hof oder eine aristokratische Gesellschaft berechnet und aus ihr hervorgegangen waren, von Anfang an sich einer gewählteren, kunstreicheren »Sprache« bedienen, die in unserem Falle die Anwendung der fugierten Schreibweise wäre; auf die in Betracht kommenden Fälle ist bereits hingewiesen worden.

Die Fugierung tritt bei den Venetianern anfangs sehr bescheiden auf und wagt nicht, ihr ganzes Wesen, zum Beispiel als ausgeführte Fuge auszusprechen, im Gegenteil richtet sie sich ganz nach der bestehenden und herrschenden Ansicht. Denn so sehr es im Wesen des fugierten Stiles liegt, recht ausführlich (wenigstens für Theaterzwecke) zu sein, indem ja schon das allmähliche Einsetzen der Stimmen hintereinander die Musik zu einer breiteren Anlage zwingt, so räumen dennoch die Venetianer einem solchen Satze keinen größeren Raum als den früheren Sätzen ein, und so vermag die Fugierung in der ersten Zeit tatsächlich nicht die knappen Verhältnisse zu sprengen und zu erweitern. Die auf Ausführlichkeit hindrängende Fugen-Manier wird also gegen ihr Wesen in der gleichen Art wie die andern Sätze, nämlich, »episodisch« behandelt. Die Komponisten standen so offenbar zwischen zwei Lagern, hier fugenartige Behandlung mit damit verbundener Länge, dort althergebrachte Kürze und Prägnanz. Dadurch, daß bei den Venetianern die zweite Forderung wenigstens Anfangs maßgebend war, kamen sie auf einen Ausweg, der im Interesse größerer Mannigfaltigkeit auch von Lully zur Vermeidung seiner steifen Fuge hätte beschritten werden können; man fugierte, aber nicht in der eigentlichen Fugenart, sondern gewissermaßen auf harmonischem Prinzip. Dieses Paradoxum erklärt sich folgendermaßen: man beginnt vielleicht mit einem Thema, das von einer einzigen Stimme gebracht wird, aber die anderen Stimmen kommen so plötzlich und schnell dazu, daß das Gefühl des Fugenartigen schneller in uns verschwunden als eigentlich entstanden ist, so daß der Satz im

Handumdrehen solchen gleicht, wie wir sie bis dahin kennen gelernt haben.

Diese Art der fugenartigen Behandlung hat aber dennoch in gewisser Beziehung Schule gemacht. Wenn Bach zum Beispiel im Gloria und einigen anderen Sätzen seiner *H-moll* Messe das Thema von einer Stimme ansetzen läßt, dem dann schnell die zweite folgt, worauf dann plötzlich die drei noch fehlenden Stimmen ganz unerwartet zusammen einsetzen, gleichsam als könnten sie nicht erwarten, mit ihrem Lobe auch noch zu rechter Zeit zu kommen, so geht Bach dabei ganz vom gleichen Standpunkt aus, wie die Venetianer; dieser ist eben der dramatische, der das successive, regelmäßige Einsetzen der Stimmen in einem solchen Falle, wo es sich um eine allgemeine, stürmische Kundgebung handelt, zum Allermindesten als nicht natürlich und aus der Situation gegriffen halten würde.

Ein prächtiges Beispiel zur ganzen Darlegung der Verwendung der Fugierung bei den venetianischen Opern-Sinfonien bietet M. A. Ziani im Allegro-Satz seiner überaus abwechslungsreichen Sinfonie zu »Schiava fortunata« vom Jahre 1674¹⁾, die auch den Beilagen beigegeben ist. (II.) Vom ersten Satz wird an anderer Stelle noch zu sprechen sein.

Der zweite, ausdrücklich mit Allegro bezeichnete Satz hat ein überaus energisches Fanfaren-Motiv. Schon im zweiten Takt tritt die zweite Stimme auf, und im vierten Takt setzen die noch fehlenden Stimmen zusammen ein; es gleicht diese Art des Einsetzens ganz dem, was wir die Engführung eines Themas nennen; gewiß mußte gerade die Engführung, wo eine Stimme die andere drängt und treibt, dasjenige an der Fuge sein, was den Dramatikern am meisten gefiel und ihnen am nächsten lag. Kaum sind alle Stimmen bei einander, so ist auch der ganze Anfangsgedanke vergessen und die fugenartige Schreibweise aufgegeben; alle Instrumente bringen, kaum daß man es sich versieht, ein beinahe streitsüchtiges, pochendes Motiv, in das beim zweiten Mal auch noch die Baß- und Akkord-Instrumente mit eingreifen, so daß durch diese gemeinschaftliche Tätigkeit aller Instrumente an einem Motiv eine geradezu elementare Wirkung zu stande kommt; das ganze Orchester scheint bei dieser Kraft-Äußerung zu wanken. Kaum haben die Schläge, die lebhaft an Schubert's Menuett aus der Fantasie op. 78 erinnern, aufgehört, so verzieht sich auch wieder das Gewitter; mit bestimmten Tonrhythmen, die aber vollständig den Anfangs-Gedanken außer Acht lassen, wird in die Dominante moduliert und mit kräftigem Schluß ein Halt gemacht; wer jetzt eine Wiederholung des Teiles in der Dominante erwartete, wie es Brauch bei der Fuge ist, würde schwer irren. Ungemein zart, beinahe schwärmerisch setzt solo die zweite Stimme mit einem neuen Thema ein,

1) Bibliothek zu San Marco.

der die erste sofort folgt; die dritte und vierte Stimme folgen in Terzen und leiten ganz unversehens in das von allen Instrumenten gebrachte hämmernde Motiv über, das diesmal wahrscheinlich ganz leise gespielt werden muß, wodurch eine ganz merkwürdige Wirkung zu stande kommt. Einige mit dem ersten Teil korrespondierende Takte führen aber jetzt zum Schlußeffekt des Ganzen, indem das hämmernde Motiv dreimal hintereinander, natürlich mit aller Kraft, gebracht wird, was entschieden vom Komponisten als Hauptwitz des ganzen Satzes betrachtet wurde. Hierauf geht der Satz mit kräftigen Akkorden zu Ende geht.

Fälle dieser Art sind durchaus nicht selten und erklären sich aus der ganzen Schaffens-Weise der Komponisten, ihrer Auffassung der Sinfonie vollständig. Auch das Vorhandensein eines wirklichen zweiten Themas (denn als solches ist das Gesangs-Thema aufzufassen), und zwar eines solchen geradezu im Mozart'schen Sinne, kann in dieser Umgebung nicht einmal verwundern, weil der phantastische, abenteuerliche Zug, der durch diese ganze Musik geht, eben die heterogensten Elemente zusammenzustellen im stande ist und die Fantasie in Gegenden zu führen vermag, die der von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehenden Kammer-Musik schlechterdings verborgen sein mußten. Wie Bilder einer Laterna magica ziehen diese einzelnen Sätze und in diesen wieder die einzelnen Gedanken an uns vorbei; kaum haben wir uns in das eine versenkt, so ist es auch wieder verschwunden, und ein anderes steht plötzlich vor unsern erstaunten Augen da; denn ausgeführte Gemälde geben uns diese Komponisten in ihren Sinfonien nicht; es sind Skizzen, mit Meisterhand in Schnelligkeit hingeworfen. Daß in dieser Beziehung, was sorgsame und nach allen Seiten ausgefeilte Arbeit betrifft, man die Sinfonien nicht mit Arbeiten von Instrumental-Komponisten zusammenstellen kann, liegt ganz in der Anlage, liegt in der Natur der Skizze. Die freie Instrumental-Musik geht von so ganz anderen Gesichtspunkten aus, sie will aus einem Gedanken heraus das Ganze entwickeln, baut deshalb allmählich auf, wozu ihr ein solider, nach allen Seiten hin fest fundierter Unterbau notwendig ist, kurz, sie baut auf, während die Sinfonie-Komponisten, so paradox es klingt, gleich mit dem fertigen Bau schon dastehen. Für die innere Entwicklung des Satzbaues, soweit es diesen als Ganzes betrifft, hat denn die venetianische Sinfonie wenig getan; hierzu ist sie zu sprunghaft. Es sind mit Kraft ausgespielte Trümpfe, die, wie wir in einem besonderen Abschnitte noch sehen werden, von den Instrumental-Komponisten später aufgenommen und oft ungeschickt und am falschen Orte angebracht werden. Ihr Wirken und Einfluß erstreckt sich in erster Linie auf Anregungen, und hierin wird sie von ungemainer Wichtigkeit für die weitere Entwicklung der Instrumental-Musik. Auch der erste Satz zu der Sinfonie von »Schiava fortunata« bietet

neue Ausblicke; hier sind die harten Gegensätze bedeutend gemildert; nichts Robustes ist in ihm. Aber auch hier feiert die fugierte Schreibweise einen kleinen Triumph. Nach der üblichen feierlichen Einleitung, bei der man ebenfalls den Sequenzenbau treffen wird (man bemerke die freie Beantwortung in der Dominante) setzt, von je zwei Stimmen gebracht, ein Thema von ganz innigem, beinahe intimmem Reiz ein; denn trotz des gestoßenen Rhythmus, der sonst für ganz andere Zwecke benutzt wurde, ist das Thema ganz zart gemeint. Wie vertraulich schwingt sich im drittletzten Takt die Melodie-Stimme in die Höhe, nachdem die kurz vorher hineingeworfenen Hiebe — ein kleiner Durchführungsteil — eine etwas ernstere Miene aufzusetzen versucht hatten. Es ist eine Musik, die zu allen Zeiten schön sein wird.

Aber es gibt noch interessantere Bildungen als die soeben besprochenen, von denen die Instrumental-Musik noch lange Zeit sich nichts träumen sollte; denn die Art der Venetianer, immer und zwar ganz unvermittelt, Bild an Bild zu reihen, führt sie in der Kompositions-Weise zu Gestaltungen, welche die spätere Zeit dann zum Prinzip erheben sollte, nämlich zur Verquickung ganz gegensätzlicher Momente, ein Verfahren, das nur zu oft auf dem Wege der Spekulation entsteht. Eine Sinfonie dieser Art ist die von Pietro Franceschini zur Oper »Arsinoe« ¹⁾ (1677), die im Anhang (Nr. 3) erscheint. Der Anfang ist der übliche (mit den Sequenz-Schritten und ausdrücklich mit *Grave* überschrieben); feierlich klingt er im hellen *D-dur* aus. Mit einem Mal Szenerie-Wechsel; ein scharfes, abgehaktes *d-moll* Thema in vollem, vierstimmigen Satz schießt stürmisch los, gelangt aber bereits nach dem fünften Takt zum Abschluß. Solo setzt sein Gegenstück ein, das in beinahe galanter Weise dem Ungestüm aus dem Wege zu gehen scheint. Jetzt geschieht aber das Unerwartete; kaum fangen dritte und vierte Stimme mit diesem Thema an, so spielen die beiden ersten Stimmen das erste Thema aus, das dann wieder von den tieferen Instrumenten ergriffen wird, während die oberen abwechselnd das zweite nehmen, als ob keine Stimme der andern etwas gönnen möchte; es ist ein Reißen und wieder ein freundlich Tun ganz eigener Art. Und dies Alles wird im Verlauf von ein paar Takten ins Werk gesetzt, daß man geradezu verwundert ist, wie dies in dem engen Rahmen möglich sei. Der Satz wird (mit einigen Umbildungen und Stimmen-Wechseln) ziemlich genau in der Dominante wiederholt; das erste Thema behauptet sein Recht und schließt, beinahe grimmig, lakonisch in *d-moll* ab.

Die paar Beispiele werden gezeigt haben, wie in ebenso geistreicher als auch selbständiger Weise die Venetianer sich den fugierten Stil zu

1) Bibliothek San Marco.

Nutze machten. Mit der Zeit zeigt sich die Verwandtschaft mit der französischen Ouvertüre immer mehr, und es ist eigentümlich, wie die venetianische Sinfonie, von der französischen Oper vollständig unabhängig, allmählich auf die Lully'sche Ouvertüre los steuert. Die venetianischen Komponisten fangen schon vor 1680 an, ganz ausgeführte Fugen zu schreiben, was in der ersten Zeit des Eindringens des fugierten Stiles unmöglich gewesen wäre. Aber selbst dann, wenn wirkliche Fugen vorliegen, verleugnen die Venetianer ihre Natur nicht. Eine solche venetianische Fuge ist noch ungemein weit davon entfernt, von der Art und dem Wesen der französischen in der Lully'schen Ouvertüre zu sein, deren Merkmal eine etwas lederne Trockenheit ist. Ich möchte an einem einzigen Beispiele zeigen, wie die Venetianer sich auch mit einer vollen Fuge abzufinden und wie sie dieselbe zu würzen verstanden. Es ist eine Sinfonie aus dem Jahre 1680, zur Oper »Il Ratto delle Sabine« von Pietro Simone Agostini¹⁾. Der Anfang entspricht der alten venetianischen Sinfonie; doch fehlt die scharfe Gliederung, die man in der Zeit der Blüte geradezu durchgängig beobachten konnte. Schon dadurch zeigt die Sinfonie ziemliche Ähnlichkeit mit der Lully'schen Ouvertüre, deren Eingangsteil die scharfe Gliederung der venetianischen nicht zeigt, abgesehen von der in der französischen Ouvertüre üblichen Satzeinteilung: Langsam—Schnell—Langsam.

Der darauf folgende fugierte, ebenfalls fünfstimmige Satz ist keine einfache, sondern eine Art Doppelfuge, das heißt das Thema besteht aus zwei gegensätzlichen Teil-Themen, wovon das zweite sofort von der zweiten Stimme als Gegensatz zum ersten in Beschlag genommen wird. Hier der Anfang mit den verschiedenen Einsätzen. (Die vierte Stimme im zweiten System ist eine Oktave tiefer zu lesen.)

The image displays a musical score for a fugue, consisting of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has two staves. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes various accidentals such as flats and naturals. The second system concludes with the abbreviation 'usw.' (et cetera), indicating that the music continues.

1) Bibliothek zu San Marco in Venedig.

Dies ist wieder echte Venetianer-Art; denn ein Blick auf die Noten genügt, um zu sehen, daß der Einsatz der zweiten Stimme nach den Regeln der Fuge eigentlich erst im dritten Takt, in welchem das Thema in der richtigen Gestalt erscheint, hätte erfolgen sollen. Man muß diese Gestaltungsweise direkt dramatisch nennen, sofern das rivalisierende Spiel der beiden Stimmen, indem die eine die andere anzugreifen scheint, etwas Dramatisches an sich hat. Regelrecht, wie auf Kommando, setzen dann die andern drei Stimmen (der Baß fehlt in dem Notenbeispiel) hintereinander ein, und in frohem Lauf eilen sämtliche Stimmen, wobei sozusagen jede Note thematisch ist, dahin bis zu einem scheinbaren Abschluß in *G-dur*. Jetzt eine kurze, nur durch ein Instrument ausgefüllte Pause, und ohne jegliche Modulation klingt plötzlich, wie eine Götterstimme aus den Wolken, ein langer, den ganzen Takt füllender Akkord — Quint-Sextakkord auf *cis* — in das vorher so erregte Spiel. Es kommt Einem unwillkürlich der Trompetenstoß in Beethoven's Leonoren-Ouverture in den Sinn und sicherlich, weniger dramatisch ist dieser hereingeschneite Akkord nicht. Dennoch ist er aber unzweifelhaft historisch als eine zusammengeschrumpfte Erinnerung an den früheren feierlichen Teil, der gern das Allegro wieder unterbrach, zu erklären. — Die Stimmen lassen sich aber von dem Phantom, das sie einen Augenblick zum Stehen brachte, nicht weiter stören; beinahe frivol, als wäre auch nicht das Geringste geschehen, setzen sie in der gehörigen Ordnung wieder ein, und es folgt eine Art Wiederholung des ersten Fugatos; genau wie in den meisten französischen Ouverturen ist der Schluß wieder ein Largo-Teil.

Die besprochene Sinfonie war aus dem Jahre 1680. Aber schon früher treten Sinfonien auf, die stark an den Typus der französischen Ouverture erinnern. H. Legrenzi schreibt zu seiner Oper »Totila«¹⁾ eine Einleitung, die überaus stark die Verwandtschaft mit der französischen Ouverture zeigt; selbst der langsame Teil ist nicht so eigentlich venetianisch. Man glaubt beinahe, daß sich Legrenzi des Unterschiedes der beiden Sinfonie-Arten in ihrem feierlichen Teil bewußt gewesen sei, denn dem französischen Eingang folgt noch ein kleiner, feierlicher Teil im $\frac{3}{2}$ -Takt von nur wenigen Takten, der aber ganz in der Art der venetianischen Sinfonie gehalten ist. Diesem ähnlich ist denn auch das abschließende *Largo*. Der deutlich als Fuge gedachte schnelle Satz weist keine neue Züge auf; das Thema besteht aus lauter Viertel-Noten, wodurch der Satz trotz des Nacheinandereinsens der Stimmen im Augenblick ganz harmonisch wirkt.

Es ist bereits bemerkt worden, daß nicht bei allen Sinfonien der Venetianer die Verwandtschaft mit der französischen Ouverture sich zeigt.

1; Bibliothek San Marco.

In der Tat geht denn die venetianische Sinfonie in ihrer späteren Zeit nach zwei Richtungen auseinander, und zwar von der Zeit an, als sie den festen Kontakt mit dem Drama zu verlieren beginnt. Auch bei den soeben besprochenen Fugen-Sinfonien wird man nicht so leicht einen direkten, inneren Zusammenhang mit der Oper herausfinden können. — Aber auch die andere Richtung verläßt die Bahn der früheren Sinfonie, eines den reichen Inhalt der Oper widerspiegelnden Musik-Stückes. Man möchte in diesem Abkommen von dem früheren Weg beinahe ein kleines Gegenstück zur Oper überhaupt herausfinden. Bis jetzt war die Sinfonie nicht Selbstzweck gewesen, sondern hatte sich in den Dienst der Oper gestellt; nun machen sich aber starke Anzeichen geltend, daß ihr diese Rolle verleidet ist, und so beginnt sie bereits auf den Weg zu geraten, auf welchem die Oper in der späteren Zeit wandeln sollte: wie bei dieser die Musik im stande war, den dramatischen Gesichtspunkt aus den Augen zu verlieren, so verfolgt auch die Sinfonie allmählich Selbstzwecke und wird Konzertstück. Sicher ist mit dem Namen »Konzertstück« ziemlich stark vorgegriffen, aber die Anzeichen hierzu zeigen sich schon in aller Klarheit, und als solche sind diese Sinfonien für die Geschichte, für die spätere Entwicklung der Sinfonie, und ganz besonders für die Vorgeschichte des Instrumental-Konzerts von entscheidendem Interesse.

Die Richtung, welche dieser Zweig der venetianischen Sinfonie einschlägt, ist die solistische, kennzeichnet sich also in dem Hervortreten eines oder mehrerer Instrumente, ein Verfahren, das ursprünglich unserer Sinfonie ganz fern lag. Die Art und Weise, wie dies geschieht, zeigt deutlich, daß man es hier mit Vorboten des späteren Konzertes zu tun hat. Wir kommen hier zu einer Frage, die einiger Klärung bedarf und deshalb etwas näher erörtert werden muß.

Über die Entstehung des Instrumental-Konzertes sind wir noch ziemlich im Unklaren, trotz der höchst dankenswerten Mitteilungen Sandberger's in der Neuausgabe zu Abaco's Werken¹⁾. Den Begründer des *Concerto grosso* findet Sandberger in Lucchese Giov. Lor. Gregori, der schon vor Torelli, den man bis dahin als den Schöpfer dieser Instrumental-Gattung ansah, Konzerte schrieb. Ich glaube, daß hier weniger Namen maßgebend sind, als das Wesen des Konzerts, indem auch Gregori von dem Konzert als von etwas ganz Bekanntem redet, und es sich vielleicht nur um weitere Funde handeln wird, die einen noch späteren Komponisten des Konzertes herausstellen können.

Für die Erklärung des Wesens des Konzertes sind aber die konzertierenden Sinfonien von großer Wichtigkeit, da das solistisch kon-

1) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, erster Jahrgang.

zertierende Element bei ihnen aus ganz anderen Verhältnissen als bei der Kammer-Musik herauswächst. Wir müssen hier etwas ausführlicher werden.

Die Instrumental-Musik des 17. Jahrhunderts ist in ihrer Gesamtheit eine solistische, wenn auch die Ansicht unbedingt vertreten werden muß, daß die Trio-Sonaten, die gebräuchlichste Kunstform in der Instrumental-Praxis, auch in chorischer Besetzung gespielt worden sind, und dies eines- teils deswegen, weil man sonst annehmen müßte, das 17. Jahrhundert hätte Orchester-Besetzung außer in der Oper überhaupt nicht gehabt, da vielstimmige Instrumental-Kompositionen Ausnahmen sind, ferner auch deshalb, weil gerade die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vor- kommenden Bezeichnungen von *solo* und *tutti* darauf hinweisen, daß man gelegentlich mit einer größeren Anzahl von Spielern rechnete, um den offenbar gewünschten Gegensatz zu erzielen. Zu den von Torchi¹⁾ ge- gebenen Beispielen solcher Solo- und Tutti-Stellen kann ich ein weiteres aus Marini's op. 22 von 1655²⁾ geben, in welchem dieser Komponist eine Sonate mit Solo beginnt, und ihm dann ein stark kontrastierendes Tutti-Thema gegenüberstellt, das man sich kaum anders als in stärkerer Besetzung denken kann, da es, durchaus akkordisch angelegt, mit dem rivalisierenden Spiel der übrigen Sonaten nichts gemein hat³⁾. Gerade das rivalisierende Spiel der Trio-Sonaten, welches diesen Instrumental- Formen ihr Gepräge gibt, sagt denn aber deutlich, daß man es mit keiner eigentlichen Orchester-Musik im Sinne der Gabrieli'schen Sonate oder des nun einsetzenden Konzertes, bei dem das Tutti (Concerto) ein regel- rechtes Orchester voraussetzt, zu tun hat. In dieser Weise betrachtet, ist die Trio-Sonate in ihrem Wesen doch eine solistische, wofür noch weiter spricht, daß man die Solo-Sonate, die sich in ihrem Ausdruck und ihrer Anlage nicht von der Trio-Sonate unterscheidet, mit dem gleichen Rechte als Orchester-Musik bezeichnen könnte, was aber bis dahin von Niemand angenommen worden ist, obwohl sie wohl sicher wie die Trio-Sonate neben der einfachen auch in orchestraler Besetzung gespielt wurde. Eine eigentliche Orchester-Musik im 17. Jahrhundert, nämlich eine solche, die orchestral gedacht und gespielt worden ist, sind

1) A. a. O. Einmal bei Falconieri (1650) und dann bei Corelli (1683).

2) Stadt-Bibliothek zu Breslau.

3) Schon lange vor Marini und Falconieri sind Unterscheidungen in der Be- setzung gemacht worden, so von Castello in dessen »Sonate concertante« von 1628, wo aber nicht Solo und Tutti einander gegenübergestellt werden, sondern Solo und Duo, wie in der XVII. Sonate für 2 Violinen und 2 Cornetti. Bei Castello's Sonaten, die für diese Zeit ziemliche technische Schwierigkeiten geboten haben werden, ist an eine mehrfache Besetzung eines Instrumentes kaum zu denken, da die oft sehr schnellen Läufe auch im Allegro-Tempo schwerlich von mehreren Spielern zugleich deutlich herausgebracht worden wären. Diese Sonaten sind wirklich konzertierend.

denn wohl nur die Opern-Sinfonien, deren Wirkung nur in stärkerer Besetzung (schon wegen der Räumlichkeiten und großen Zuhörermenge) erzielt werden kann. Hier haben wir ein fest organisiertes Orchester, in welchem neben dem Violinen-Orchester auch etwa Blas-Instrumente, die in der Sonaten-Literatur zur Seltenheit geworden sind, vertreten waren. Und diese Blas-Instrumente sind es, welche das konzertierende Spiel im Sinne des neuen Konzertes begründen, und zwar in einer Art und Weise, die für das spätere Konzert direkt vorbildlich gewesen sein wird, da sich hier bereits die hervorragendsten Momente desselben in aller Klarheit zeigen. Hier scheint mir der Schlüssel für die Erklärung des Konzertes zu liegen, erstens, daß es ein fest organisiertes Orchester ist, aus dem das modern konzertierende Spiel herauswächst, zweitens, daß es Blas-Instrumente sind, die dasselbe begründen und, was damit zusammenhängt, daß dieses modern konzertierende Spiel zuerst in der Opern-Sinfonie auftritt. Es ist notwendig, jeden dieser Punkte einer Kritik zu unterziehen.

Erstens: es ist streng zu unterscheiden, auf welche Weise die beiden Instrumental-Gattungen, Orchester-Musik (Opern-Sinfonie) und Kammer-Musik (Sonaten-Musik) zum solistischen Spiel beziehungsweise Orchester-Satz, kurz zu dem Gegensatz von Solo und Tutti kommen. Bei der Opern-Sinfonie ist das solistische Spiel ein Herauswachsen aus einem wirklichen Orchester-Satz, indem das Tutti das primäre war, während bei der Kammer-Musik das Solo in erster Linie bestand und sich der Gegensatz (Tutti) durch das mittelst stärkerer Besetzung verdichtete (ursprüngliche) Solo herabgebildet. Das Ziel wäre demnach das ganz gleiche gewesen: es galt, eine bewußte, systematische Ausbildung der Gegenüberstellung von Solo und Tutti, von Solisten und einem Orchester. Das Bedeutsame und Entscheidende ist aber, daß diese Gegenüberstellung vom Orchester-Satz aus früher zu der die moderne konzertmäßige Art und Weise anzeigenden Behandlung gelangt und gelangen mußte (worüber der zweite Punkt Gründe geben wird), weshalb diese konzertierenden Opern-Sinfonien für das spätere Konzert vorbildlich sein konnten, denn hier waren auch alle äußeren Bedingungen gegeben. Das fest organisierte Opern-Orchester konnte ohne weiteres die Trennung von Concertino und Concerto vornehmen, in der Cembalo-Frage — ein Cembalo für das Concertino, das andere für das Concerto — konnte es wohl direkt vorbildlich sein, da im Opern-Orchester bis vier solcher Instrumente vorkommen¹⁾. Wie allerdings in der Kammer-Musik vor Entstehung des Concerto grosso die Cembalo-Frage sich verhält, ist mir nicht bekannt, meines Wissens ist diese Frage überhaupt noch nicht

1. Kretzschmar, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1900, S. 50.

berührt worden. Daß Akkord-Instrumente auch in der Kammer-Musik eine bedeutende Rolle spielten, weiß man, indem uns durch Quantz verbürgt ist, daß sich die Zahl der Cembali nach der Anzahl der übrigen Instrumente richtete; für die angegebene Scheidung konnte dennoch das Opern-Orchester vorbildlich sein¹⁾.

Zweitens: Es sind Blas-Instrumente, die das solistisch konzertierende Spiel in der Sinfonie begründen. Was bedeutet dies einmal für die Sinfonie?

In den früheren Sinfonien der Venetianer, bei denen Blas-Instrumente, und zwar fast einzig Tromben, öfters vorkommen, haben die so stark aus dem Violinen-Orchester hervortretenden Instrumente nicht vermocht, solistisch aufzutreten. Es kann kaum etwas besser den veränderten Stand der Sinfonie bei den gleichen instrumentalen Verhältnissen kennzeichnen als gerade dieses selbständige Gebaren der Blas-Instrumente gegen früher, wo diese durch den allgemeinen Zwang, daß keine Stimme sich in dieser Weise vor der andern erhebe, niedergehalten wurden und nicht aus dem Ganzen in selbtherrlicher Weise hervorzutreten wagten. Wollte man in einem Gleichnisse reden, so könnte man sagen: hier hat die Brutalität den Sieg davongetragen; die Tromben mit ihrer aufdringlichen Gewalt haben sich über die feinere Welt der Geigen zum Herrscher emporgeschwungen. Denn bei den zu besprechenden Sinfonien sind es immer Tromben, die solistisch auftreten. Es ist auch nichts logischer, als daß gerade diese Blas-Instrumente das solistische Spiel herbeiführen, und nichts charakteristischer, als daß in der Opern-Sinfonie das solistisch konzertierende Element lange, bevor es in der Kammer-Musik vorkommt, — die älteste mir bekannte Konzert-Sinfonie ist von 1672 — auftritt, weil in der letzteren diese Instrumente keine Rolle spielen²⁾. Die späteren »Begründer« des Konzerts brauchten nur das, was man in der Opern-Sinfonie teilweise zum Prinzip erhoben hatte, auf ihr Fach, nämlich die Violinen-Musik zu übertragen, natürlich mit den in der Kammer-Musik gebräuchlichen Formen. Aber auch hierin, wenigstens was die Anlage der Verteilung von Solo- und Tutti-Stellen anbetrifft, hatten die Instrumental-Komponisten eigentlich nichts weiteres zu tun, als in die Oper zu gehen

1) Ein weiterer Grund, daß die Opern-Sinfonien für die Erklärung des Konzertes maßgebend sind, scheint mir darin zu liegen, daß die in der Sonaten-Literatur anzutreffenden Bezeichnungen von Solo und Tutti ziemlich selten vorkommen, während konzertierende Opern-Sinfonien, soweit sich dies beurteilen läßt, typisch auftreten. Torchi, dem ein ungeheures Material zu Gebote stand, weist nur die beiden gegebenen Beispiele nach. Dennoch getraue ich mir hierüber kein endgültiges Urteil abzugeben.

2) Häufig kommt nur das Fagott vor, das den Baß unterstützt.

und sich dort Sinfonien dieser Art anzuhören. Zu diesem Zwecke müssen wir uns einige derartige Sinfonien näher ansehen.

Ein passendes Beispiel ist die Sinfonie zur Oper »Adelaide«¹⁾ von A. Sartorio aus dem Jahre 1672, die auch dadurch interessant ist, daß sie die kriegerische erste Szene mit ihren Trompeten-Fanfaren vorbereitet, mithin Programm-Sinfonie ist. Die konzertierenden Instrumente sind zwei Tromben, die einem starken, fünfstimmigen Orchester gegenübergestellt sind, und zwar in der Art, daß beide Teile, Solo und Tutti, wie im späteren Konzert vollständig gleichberechtigt auftreten. Die Sinfonie ist ganz mit Echo-Effekten durchzogen, worauf bereits von H. Kretzschmar hingewiesen worden ist²⁾. Hier der Anfang:

Volles Orchester. 2 Solo-Tromben mit Basso Cont.

B. Cont. Oktave tiefer.

Nach der ganzen Besprechung der venetianischen Sinfonie werden wir die zwei schweren *D-dur*-Akkorde am Eingang der Sinfonie, vom ganzen Ensemble gebracht, begreifen; sie sind wie ein letzter Gruß aus der alten, feierlichen Sinfonie. Nur auf den Anfang beschränkt, gleichsam nur mehr da, um Ruhe zu gebieten für das gleich darauf folgende Solisten-Spiel, oder wie ein Pförtner, der seiner Herrschaft das Tor öffnet und dann sich in die Ecke drückt, so sehen sie uns beinahe an. Der Aufbau und die Art der Behandlung der Instrumente ist nicht uninteressant; es liegt etwas darin, was man mit Instrumentation bezeichnet. Das scharf zugeschnittene, viertaktige Thema (s. oben), bei welchem der zweite und vierte Takt Echo-Wirkungen der vorhergehenden sind, wird von den Solo-Trompeten aufgestellt und erfährt vom Orchester sofort eine genaue Wiederholung in der Dominante, was deshalb bemerkt wird, weil man sieht, wie sehr den venetianischen Komponisten die Beantwortung in der Dominante im Blute liegt; denn bei späteren *Dur*-Konzerten von Vivaldi, Corelli, Abaco, wird das vom Tutti-Chore aufgestellte Haupt-Thema vom Concertino immer in der gleichen Tonart gebracht³⁾. Nach dem Schlusse des Tutti in *A-dur* setzen die Solo-Instrumente mit dem Thema in *D-dur* wieder ein, doch wird diesmal die Echo-Antwort vom Orchester gebracht und so ein Instrumentations-Effekt erzielt. Auch die Ver-

1) Bibliothek San Marco.

2) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters: Einige Bemerkungen für den Vortrag alter Musik (1900). Seite 64.

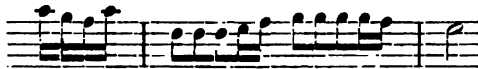
3) Eine große Anzahl von Vivaldi-Konzerten befindet sich in der Kgl. Bibliothek zu Dresden, die Konzerte von Corelli und einige von Abaco liegen in Neuauflagen vor.

teilung des thematischen Materials erinnert ganz an das spätere Konzert. Das erste Solo-Instrument intoniert darauf ein aus Motiven des ersten Themas gebildetes zweites Thema von vier Takten, das dann wieder vom Orchester in der Dominant-Tonart gebracht wird, worauf nochmals das Anfangs-Thema in der zweiten Gestalt, also zwischen Solo und Tutti verteilt, auftritt, mit dem dann die Sinfonie abschließt. Der Bau ist demnach von der denkbar einfachsten Art, geradezu primitiv, der harmonische Bestand beschränkt sich auf drei Akkorde. Und so tritt die Sinfonie gewissermaßen in die Reihe jener Natur-Sinfonien mit den Fanfaren-Motiven, auf welche wiederholt hingewiesen wurde.

Größere Anlage und weitere Ausblicke, auch nach der des späteren Konzerts, weist eine Sinfonie von P. A. Ziani auf, die zur Oper »Candaule«¹⁾ 1679 gehört, und trefflich zu zeigen vermag, in welcher Weise diese Sinfonien für das spätere Konzert vorbildlich sein konnten²⁾. Auch hier ist das Solo-Instrument eine Trombe und die Sinfonie steht, wie meistens, wenn eine Trombe dabei ist, in *D-dur*, der Sinfonie-Tonart des kommenden Jahrhunderts. Die ganze zweisätzliche, fünfstimmige Sinfonie ist ein Konzert für die Trombe mit dem Anfangsthema:



das vom Orchester fugenartig wiederholt wird, worauf dann die Trombe mit



fortfährt, vom Orchester aber sofort unterbrochen wird. Der Anteil des Orchesters ist hier ein viel lebhafterer als in der vorhergehenden Sinfonie. Ein erregtes Frag- und Antwortspiel, dem das Motiv



zu Grunde liegt (ähnlich wie es die früheren Sinfonien, nur unter alle Stimmen verteilt, geliebt hatten), gibt dieser Sinfonie ein charakteristisches Aussehen; es handelt sich wirklich um einen Wettkampf zwischen den beiden Gegensätzen Solo und Tutti. Zum Schluß des kleinen feurigen Satzes erklingen dann Solo- und Tutti-Stimmen als schöne Schluß-Steigerung zusammen, auch darin dem späteren Konzert die Bahnen zeigend. Der zweite Satz ist ebenfalls in dieser Art angelegt, nur gibt

1) Marcus-Bibliothek.

2) Die Sinfonie wird von Herrn Prof. Kretzschmar veröffentlicht werden.

er dem Solo-Instrument Gelegenheit, sein Können auch im ausdrucksvollen Spiel zu zeigen. Das »Barcarolen-Thema«



das sofort vom Orchester aufgegriffen wird, erinnert stark an Arien, deren Accompagnement wegen ihrer Wichtigkeit von den Komponisten mit einer obligaten Instrumental-Begleitung versehen wird. Dem Tutti ist noch eine größere Rolle zuerteilt, als im vorigen Satze, indem es einige Male selbständigere Bahnen zu gehen wagt; auch hier vereinigen sich zum Schlusse Solo und Orchester. Ähnlich wie diese sind andere Sinfonien mit konzertierendem Charakter beschaffen; immer ist es ein Hin- und Herspielen von Solo und Orchester, wie, um ein weiteres Beispiel zu geben, in der dreisätzigen Sinfonie von C. Pallavicini zu »L'Amazoni Corsara«¹⁾ vom Jahre 1688, bei welcher der erste Satz (Beilage Nr. 4) das solistische Spiel aufweist. Instrumente sind keine angegeben; die Tonart *B-dur* scheint zwar darauf hinzuweisen, daß die Solo-Stimme nicht von der Trombe ausgeführt worden ist, doch belehrt darüber gleich die erste Szene des ersten Aktes, die auf die Trombe Bezug nimmt, daß auch hier diese Besetzung gemeint sei. Man sieht an dem Satze die solistische Behandlung sehr deutlich; zugleich weist er in sofern gegen die besprochenen konzertierenden Sinfonien neue Seiten auf, als das Orchester gleich sofort ein Gegen-Thema aufstellt. Auch in seinem Aufbau ist der Satz nicht uninteressant, indem er die dreiteilige Form mit einem neuen Schluß aufweist, der aus einer Verbreiterung des Anfangs-Motivs gebildet ist, Feinheiten, von denen im Zusammenhang geredet werden soll. Die geistige Verwandtschaft mit Händel wird wohl Jeder empfinden.

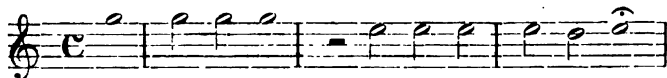
Diese konzertierenden Sinfonien künden aber nicht nur das Konzert an, sondern sie sind auch die direkten Vorläufer der Scarlatti'schen Sinfonie. Natürlich sind sie es nicht in der Art, daß sie für die bekannte Satz-Aufstellung vorbildlich gewesen wären. Es ist immer wieder betont worden, daß die venetianische Sinfonie es zu keiner festen Gestalt gebracht hat und es schlechterdings auch nicht bringen konnte. In der Zeit, da sie sich hierzu anschickt, ist die Blütezeit der Oper, mit der die Sinfonie ja wieder aufs engste zusammenhängt, vorbei. Im großen Ganzen neigte sie zur Einsätzigkeit, aber in der Art, daß in diesem fortlaufenden Ganzen die mannigfachsten Elemente vertreten waren. Die konzertierende Sinfonie der Venetianer scheidet nun diese ziemlich aus,

¹⁾ Hof-Bibliothek zu München.

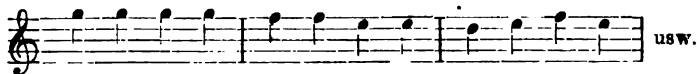
so daß sie ein einheitliches Ganzes zu werden beginnt, was die Scarlatti'sche Sinfonie so scharf von der venetianischen Sinfonie der Blütezeit unterscheidet. In dieser Art nun bereitet die von den heterogenen Elementen »gesäuberte« Konzert-Sinfonie die Scarlatti'sche vor. Doch nicht nur dies: auch das konzertierende Spiel der Scarlatti'schen Sinfonie wird zum größten Teil auf das Konto dieser venetianischen Sinfonie zu setzen sein. Was sonst noch für das Zustandekommen der Scarlatti'schen Sinfonie maßgebend gewesen ist, sind Fragen, die von einer andern Seite gelöst werden müssen, auf die aber hier nicht eingegangen werden kann.

Die Besprechung dieser Sinfonien hat sich mit Absicht immer nur an einige typische Beispiele gehalten, um an diesen das Wesen dieser Sinfonie ausführlicher darlegen zu können. Alle Sinfonien bergen aber eine solche Mannigfaltigkeit immer neuer Züge in sich, daß beinahe an jeder etwas hervorzuheben wäre, worin sie ebenfalls aufs schärfste mit den Sinfonien der späteren Neapolitaner kontrastieren. Auf einen Zug muß aber noch aufmerksam gemacht werden, und zwar deshalb, weil er in der späteren Flut gleichartiger Sinfonien gänzlich verloren geht, und wohl kaum jemals, oder erst in der Gegenwart, wieder in so reicher Art aufgekommen ist: auf den großen Reichtum an rhythmischen Bildungen, in denen die Venetianer eine Feinheit bekunden, die man in ihren scheinbar hingeworfenen Sinfonien gar nicht vermuten würde. Einige Beispiele werden im stande sein, die Achtung vor diesen Sinfonien gerade dadurch zu erhöhen.

Rhythmische Umbildungen ganzer Sätze, wie sie Monteverdi und Cavalli vorgenommen hatten, kommen in gleicher Gestalt in der Blütezeit der venetianischen Sinfonie nicht mehr vor. Dennoch war diese Art der Umbildung nicht vergessen, sondern in gewisser Hinsicht verfeinert worden, und zwar folgendermaßen: Die Komponisten nehmen oft das Thema, welches in langsamem Zeitmaße für die Einleitung benutzt wurde, in doppelt so schnellem Tempo im Allegro-Teil, ein Verfahren, welches allgemein aus Schumann's *B-dur*-Sinfonie bekannt ist. Oft tun sie es nur in schwacher Andeutung, wie in der Sinfonie zu »Marcello«¹⁾ von Ant. Boretti, in welcher das auf einem Ton verharrende Eingangs-Thema



sowohl für das sofort darauf folgende Allegro-Thema:



1) Marcus-Bibliothek.

als auch für den späteren Satz, in rhythmischer Umgestaltung verwendet wird.



Auch in der Sinfonie zu »Ercole in Tebe«¹⁾ verfährt Boretti auf ähnliche Weise. Das Thema hat ziemliche Ähnlichkeit mit dem Cesti's aus der Sinfonie zu »La Magnanimita d' Alessandro«; bei Boretti ist eine Anlehnung deshalb nicht ausgeschlossen, weil auch in anderen Fällen seine Themen an solche von Cesti anklingen. So ist das reizende, elegante Thema in der »Marcello«-Sinfonie



aus einem Chore in Cesti's »Pomo d'oro«²⁾ genommen, was deshalb keine zufällige Gleichartigkeit sein kann, weil das Einsetzen der Stimmen bei beiden Meistern in ganz gleichen Abständen und gleichen Noten geschieht.

Ähnlich, nur interessanter, verfährt Cesti, von welchem im Zusammenhange noch zu reden sein wird, in seiner Sinfonie zu »La Magnanimita d' Alessandro«³⁾; nach einem Einleitungs-Takte bringt Cesti folgendes Thema:



Fortsetzung in der Dominante.

Hierauf folgt nun ein hitziges Allegro, das aus dem ganz gleichen Thema gebildet ist, nur eine interessante Weiterbildung erfährt; die beiden Ober-Stimmen sind auf originelle einfache Art umgetauscht, so daß man glaubt, man habe etwas Neues vor sich:



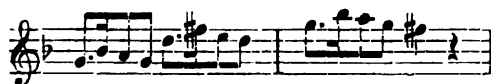
1) Marcus-Bibliothek.

2) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, III. Nei volumi de Ciel. Seite 41.

3) Marcus-Bibliothek.



Das Original für solchen Stimmen-Wechsel haben wir bei Monteverdi gefunden; es ist auch beinahe, als ob der alte Meister hier wieder auflebte. Hier ist das Neue aber die doppelte Täuschung, Stimmen-Wechsel und Tempo-Verkleinerung, so daß sich das Ganze als etwas Originales ausnimmt. Man meint gerade, der Komponist wolle mit seinem Motiv Versteck spielen.

Solche rhythmische Umbildungen sind bei den Venetianern gar nicht selten und kommen bis in die spätere Zeit der venetianischen Sinfonie vor. Pallavicini wendet sie in seiner dreisätzigen Sinfonie zu »l' Amazoni Corsara« 1688 verschiedene Male an, und zwar in überaus künstlerischer Weise, indem er durch Verbreiterung des Hauptgedankens den Schluß in die Länge zieht. Das Hauptmotiv des ersten Satzes, das, solistisch verwendet, durch den ganzen Satz geht und sich dem Hörer fest eingeprägt hat, benutzt er durch Dehnung zu einem breiten Schlusse¹⁾. Ähnlich, ebenfalls mit ganz freier melodischer Haltung, verfährt er im letzten Satze, wo er aus



wieder zu einem mächtig sich dehnenden Schlusse gelangt:



Auch Cavalli macht gelegentlich rhythmische Umbildungen; so benutzt er im »Ercole« das Motiv  auch in dieser Gestalt , alles kleine Feinheiten, die man später nicht mehr finden wird.

Eine ganz freie Wendung in rhythmischer Beziehung kann man in der Sinfonie zu einer Pasticcio-Oper »Iffide greca«²⁾ (erster Akt von Dom. Partenio, zweiter von D. Freschi, dritter von G. Sartorio) finden.

Die Sinfonie ist echt venetianisch: zuerst eine breite Einleitung, der sich sofort ein stürmisches Allegro anschließt, das plötzlich wieder durch feierliche Noten unterbrochen wird, dann seinen Fortgang nimmt und mit langsamem Teil schließt.

Der schnelle Satz hat zwei Themen, die in den beiden Ober-Stimmen der fünfstimmigen Sinfonien liegen. Man bemerke jetzt aber wohl die rhythmische Verschiebung, einschließlich die Stimmen-Vertauschung der zwei oberen Stimmen. Aus

1) Siehe den Sinfonie-Satz im Anhang Nr. 4.

2) Marcus-Bibliothek.



Baß eine Oktav tiefer.

wird beim zweiten Male:

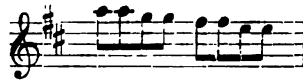


Ist diese kleine Accent-Verschiebung um eine Achtels-Note nicht ein Kabinet-Stückchen feinsten Rhythmik?

Man kann bei näherer Kenntnis der Sinfonien sich des Gedankens kaum erwehren, daß die Komponisten dieselben etwa als einen Tummelplatz humorvoller Einfälle betrachteten, ja daß sie sich gelegentlich selbst karikierten. In dieser Weise ist vielleicht die Sinfonie zu P. A. Ziani's »Heraclio«¹⁾ (1671) zu erklären, in der der Komponist den feierlichen Einleitungstakt dadurch etwas von seinem Pathos einbüßen läßt, daß er den Noten die halbe Dauer gibt und die andere Hälfte mit Pausen ausfüllt. Sofort bringt er hierauf die ganz gleichen Noten in doppelt so schneller Bewegung, ferner noch in Achtel zerteilt, und natürlich im Allegro-Tempo, gleichsam als wollte er damit andeuten: man kann dasselbe auch auf eine viel amüsantere und weniger zeitraubende Weise sagen. Aus:



wird gleich darauf, natürlich in schnellem Tempo:



Die paar Beispiele werden genügen, um von dem reichen Leben, das in den Sinfonien auch nach dieser Seite hin steckt, Zeugnis abzulegen.

Es wird aufgefallen sein, daß von Cesti, dem hervorragendsten Vertreter der venetianischen Schule außer Cavalli, bisher nur gelegentlich die Rede war. Ein Grund liegt darin, daß Cesti's Sinfonien nicht nur unter dem Einfluß der venetianischen Schule, sondern auch unter dem seines Lehrers Carissimi zu stehen scheinen, auf den schon deshalb in Kürze eingegangen werden müßte, wenn er nicht auch sonst zu unserem Thema gehören würde.

1) Marcus-Bibliothek.

Bei Carissimi's Sinfonien zu seinen Oratorien zeigt sich der Einfluß Monteverdi's in der schärfsten Weise. Carissimi befolgt in denselben, was die Kompositions-Weise anbetrifft, nichts anderes als das im »Orfeo« etc. mit solchem Nachdruck aufgestellte Sequenz-Verfahren. Dies ist um so interessanter, als Carissimi, der der römischen Schule angehört, sich nicht im geringsten an die Art der Römer kehrt, wie wir sie besonders bei Stefano Landi gefunden haben. Da einige der Oratorien Carissimi's in Neuausgaben¹⁾ vorliegen, so kann ich mich hier kurz fassen. Ein Vergleich wird zeigen, daß den Sinfonien Carissimi's das gleiche Prinzip wie den Monteverdi'schen Ritornellen und den Cavalli'schen Sinfonien zu Grunde liegt²⁾. Freilich ist Carissimi in der Besetzung viel einfacher als Monteverdi und auch die Venetianer (er hat durchgängig Trio-Besetzung), aber die Art ist die Monteverdisch-Venetianische. Die Sinfonien Carissimi's setzen sich aus nichts anderem als der Wiederholung des gleichen Themas auf verschiedenen Tonstufen zusammen, daß man, da es so ausschließlich und offenkundig geschieht, beinahe von Manier reden könnte; denn da Carissimi durchwegs fast ganz kleine Melodie-Bildungen wählt, die sich auf wenig Takte beschränken, so macht sich ein Hervordrängen des Sequenz-Verfahrens in viel stärkerem Maße geltend als bei Monteverdi, Cavalli, etc. Äußerst beliebt, weil in jeder der vorliegenden Sinfonien angewendet, sind bei Carissimi die Stimmen-Vertauschungen; dadurch erreicht er auch, daß ein scheinbar neues Bild entsteht (das Beispiel aus Cesti's »La Magnanimita d' Alessandro« wird uns jetzt hierin klar sein), indem die erste Stimme in der Transposition die Melodie-Schritte der zweiten wiedergibt und umgekehrt. Den hohen künstlerischen Wert, den die Instrumental-Stücke Monteverdi's und die venetianischen Sinfonien aufweisen, können die Einleitungen Carissimi's nicht beanspruchen. Während bei Monteverdi's Instrumental-Stücken, abgesehen von all ihren Feinheiten auch die größere Stimmenzahl das Aufdringliche der Sequenz zu verdecken vermag, und die venetianischen Sinfonien besonders in der ersten Periode trotz der gleichartigen Struktur doch immer wieder neue Seiten zeigen und jede für sich zu fesseln vermag, haben diejenigen Carissimi's gerade wegen ihrer Übertreibung der Sequenz-Anwendung etwas Ermüdendes und Nüchternes. Das Positive für uns ist, daß Carissimi sich mit seiner Schreibart ganz der venetianischen Sinfonie nähert und Cesti³⁾ als »Venetianer« nach Venedig kam.

1) Neuausgabe von Chrysander. Vergleiche auch die Instrumental-Einleitung zu dem »Klagegesang der Verdammten«. (Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, Seite 447.)

2) Vom Einfluß Monteverdi's auf Carissimi redet, nur in anderer Beziehung, Kretzschmar in seinem »Führer durch den Konzertsaal« II. Seite 11.

3) Das biographische Material über beide Männer, Carissimi und Cesti, ist so spärlich, daß man geradezu im Finstern tappt. Die Abhandlungen über Carissimi

In seinen Instrumental-Sätzen spürt man den Einfluß seines Lehrers klar genug, wenn Cesti auch in seinen Sinfonien weit über Carissimi hinausgeht. Am direktesten zeigt sich die Beeinflussung in den Ritornellen Cesti's, die, wie die Sinfonien Carissimi's, fast durchgängig dreistimmig sind und diesen oft so sehr gleichen, daß man sie dem gleichen Komponisten zuschreiben könnte. Kaum in einem seiner Stücke verleugnet Cesti die Sequenz-Methode, und man kennt an ihrer starken Verwertung die Cesti'schen Instrumental-Stücke gut aus denen anderer Komponisten heraus.

Im übrigen unterscheidet sich Cesti von den anderen venetianischen Komponisten dadurch, daß seine Sinfonien teilweise nicht in den gezeichneten Entwicklungsgang hineinpassen. Das ausschließlich feierliche Moment hält bei ihm viel länger vor als bei den übrigen Komponisten, so in der Sinfonie zu »La Dori«¹⁾ 1663 und zu »Le disgrazie d' Amore« 1667¹⁾, welch letztere neben dem langsamen Satz nur noch eine Sarabande enthält, also dem stürmischen Allegro keinen Platz einräumt. Tänze sind übrigens bei den Sinfonien keine so große Seltenheit; auch Pallavicini bringt in der Sinfonie zu »L' Amazoni« eine Sarabande und zwar als Mittelsatz. Weiterhin unterscheidet sich dann Cesti von Cavalli u. a. durch die viel häufigere und strengere Anwendung des fugierten Stiles.

In anderen Sinfonien steht dann aber Cesti wieder vollständig auf der Höhe. Es kam ihm jedenfalls auf den Anlaß an, für den er schrieb. Seine Sinfonie zum »Pomo d' oro« ist eine der reichsten, wenn auch, wegen ihres vielen Fugierens, nicht charakteristischsten Sinfonien der Venetianer. Auf dem ausgesprochenen Programm-Charakter gerade dieser Sinfonie, ferner der zu »l' Argia«, die mit ihrem Wellen-Motiv direkt in die Szene führt, hat Kretzschmar²⁾ bereits hingewiesen.

Um so eigentümlicher fällt einem deshalb bei Cesti auf, daß er gleiche Sätze für verschiedene Sinfonien benutzt, wobei er teilweise geringe Änderungen vornimmt. In der späteren Zeit, besonders der neapolitanischen Periode, ist dies bekanntlich ein häufiges Vorkommen. Aber wenn man in dieser Beziehung, was wiederholtes Benutzen ein und desselben Stückes für verschiedene Werke betrifft, Cesti mit Händel und Bach, in erster Linie mit Händel vergleicht, so stellt sich ein gewaltiger

(Chrysander, Allgemeine Musikzeitung 1876, Seite 67; M. Brenet, *Les oratoires de C.* [Rivista musicale 1897, Seite 460 und Monatshefte für Musikgeschichte 1897, Seite 160.] beziehen sich fast ausschließlich auf die Werke Carissimi's. Über Cesti siehe die Einleitung Guido Adler's zu »Pomo d' oro« in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, III.

1) Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XI.

2) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892, Seite 75f.

den ersten Teil, der ihn nach *D-dur* geführt hatte, ganz genau; statt nämlich das zweite Thema so zu richten, daß es nach *A-dur* gelangt, läuft dasselbe den gleichen Weg wie im ersten Teil; ein Takt vor dem Schluß steht es denn auch in aller Deutlichkeit bereits in *D-dur*, da sieht der Komponist plötzlich, daß er an einem falschen Orte angelangt ist. Mit Gewalt sucht er einen Weg nach *A-dur*, was aber mißglückt, trotz der Dreingabe eines halben Taktes gegen den ersten Teil.



Daß dieser Übergang verfehlt ist, bedarf keiner weiteren Darlegung; daß aber das Beispiel zeigt, wie R. Eitner in der Fußnote bemerkt, daß »der Übergang zur Dominante noch die Unbehilflichkeit in der harmonischen Behandlung verrate«, wird man doch nicht so ohne weiteres zugeben, nachdem der Grund zu der verunglückten Stelle aufgedeckt worden ist, auch deshalb nicht, weil schon damals die Komponisten ohne weitere Fährlichkeiten unzählige Male in den glücklichen Bereich der seligmachenden Dominante gelangt waren. Das Ganze beruht auf einem Versehen des Komponisten, der das zweite Thema nicht zur rechten Zeit umlenkte, (es hätte in *E-dur* stehen müssen). Diese Frage, nämlich die organische Durchbildung zweier in verschiedenen Tonarten stehenden Themen, war aber eine Sache, deren Klärung einer viel späteren Zeit anheimgestellt blieb¹⁾. Hier haben wir es mit einem der frühesten Versuche zu tun, und für die Geschichte des Sonatensatzes hat dieses Beispiel unbedingt historischen Wert, weshalb auch auf dasselbe eingegangen worden ist.

In der Sinfonie zu »Tito« ist dieser fragliche Satz von Cesti weggelassen worden; statt dessen hat er einen ziemlich streng gehaltenen fugierten Satz mit drei Stimmen gesetzt, in einer Länge von 35 Takten, was für die Venetianer sehr lang ist. Diesem Satz folgt dann noch eine »Aria per l' assalto«, ein kurzer Satz aus lauter *D-dur* Akkorden, der direkt in die Szene führt, die, wie schon der Name der Arie sagt, mit einem Sturmangriff der Soldaten beginnt.

Denselben fugierten Satz hat nun Cesti für seine Sinfonie zu »l' Argia« (1669) wieder benutzt, nur schickt er ihm eine neue Einleitung in der

1) Der einigermaßen ähnliche Fall bei Monteverdi (a. a. O., Seite 195) kann aber doch zeigen, wie scharfsinnig Monteverdi arbeitete.

üblichen Art voraus. Da dieser Satz in *C-dur* steht, so bringt er auch die frühere *D-dur*-Fuge in dieser Tonart. Eine andere Änderung besteht darin, daß diese Sinfonie fünfstimmig ist, während die frühere dreistimmig war. In der Behandlung der zwei hinzukommenden Stimmen sieht man dann aber schnell, wie leicht es sich Cesti machte. Hätte er diese thematisch, den anderen Stimmen gleichberechtigt behandeln wollen, so würde der Satz eine ganz gründliche Umänderung erfahren haben müssen, die natürlich eine Erweiterung des Satzes zur Folge gehabt hätte. Eine Umarbeitung des Satzes wird aber nicht vorgenommen; die beiden Stimmen werden sozusagen hineingeschmuggelt und sind einzig Füll-Stimmen.

II. Einfluß der venetianischen Opern-Sinfonie auf die reine Instrumental-Musik.

Nachdem versucht worden ist, von der Geschichte und dem Wesen der venetianischen Opern-Sinfonie ein Bild zu geben, kann an die Aufgabe gedacht werden, zu untersuchen, ob diese Sinfonien auf die übrige Instrumental-Musik Einfluß gewonnen haben. Es ist früher¹⁾ bemerkt worden, daß mit Entstehung der Oper die Geschichte der Instrumental-Musik nicht mehr von derjenigen der Oper getrennt werden dürfe, und daß es im 17. Jahrhundert die Instrumental-Musik sei, die von der Oper empfangen wird. Diese Behauptung bedarf einer näheren Begründung.

Es wurde bei Besprechung der Instrumental-Musik des ›Orfeo‹ ausgeführt, daß sich ein direkter Einfluß dieser Stücke auf die Instrumental-Musik zwar nachweisen läßt, daß aber die großen Verdienste Monteverdi's um die Instrumental-Musik ihre Früchte in erster Linie bei den Venetianern zeitigten. Ihre Sinfonien werden uns jetzt zeigen, daß das, was dem ›Orfeo‹, als einem einzelnen großen Werke, in größerem Maße versagt war, ihnen vorbehalten blieb: einen entschiedenen Einfluß auf die Instrumental-Musik auszuüben.

Es zeigt sich dies am besten, wenn wir einen Blick auf die Instrumental-Musik vor Einwirkung der Oper, im besonderen der Opern-Sinfonie werfen.

Das Aufkommen der Instrumental-Musik am Anfang des Jahrhunderts war beinahe plötzlich geschehen; Instrumental-Musik wurde massenhaft getrieben, worüber am besten der Bestand an Musikalien aus dieser Zeit in unseren Bibliotheken den Beweis liefert. Die Oper selbst hat in diesen Jahrzehnten, solange sie noch ein Privilegium der vornehmen Welt war, lange nicht die Rolle wie die Instrumental-Musik gespielt²⁾. Aber es war nicht von besonderem Vorteil, daß die Instrumental-Musik ge-

1) A. a. O., Seite 36.

2) Es wird an den Ausspruch des Viola-Spielers Maugars erinnert (a. a. O., Seite 8).

wissermaßen sich ganz auf eigene Füße stellen und ihre eigenen Wege gehen wollte; hierzu war sie noch zu wenig zu innerer Klarheit über ihr eigentliches Wesen gelangt. Zudem fuhr der vielleicht größere Teil der Instrumental-Komponisten fort, in der Stilart der früheren Gabrieli'schen Epoche zu schreiben, aber ohne den hohen künstlerischen Ernst, und, was wichtig ist, mit einer entschiedenen Vorliebe für technische Fertigkeiten. Die Instrumental-Stücke dieser Zeit sind vielfach geradezu überhäuft mit Tonleitergängen, Läufen aller Art und dergleichen, in »*stilo concertante*,« wie man es nannte; mit einem Worte, die Instrumental-Musik hatte mit Verachtung des Gesanges den inneren Zusammenhang mit der wahren Musik ziemlich verloren, ihr Selbständig-sein-wollen hatte zu einer nichts weniger als reizvollen, oft sogar eintönigen und langweiligen Musik geführt. Hierüber darf man sich keinen Täuschungen hingeben, und es wird zu den Aufgaben der Geschichte der Instrumental-Musik gehören, hierfür Erklärungen zu finden. Sicher hängt es teilweise damit zusammen, daß die Instrumental-Komponisten dieser Epoche ausschließlich nur für Instrumente komponieren und sich um Vokal-Musik wenig zu kümmern scheinen. Man wird wenigstens unter diesen Komponisten kaum einen finden, der auch in der Vokal-Musik sich einen Namen gemacht hätte. Das Erfreulichste in dieser Zeit sind ohne Zweifel die vielen Tänze und kleinen freien Sätze, die als das Charakteristikum der »Neuen Schule« bezeichnet worden sind, nämlich die *Balletti*, *Correnti*, *Gagliardi*, *Capricci* etc., oft mit kurzen Sinfonien an der Spitze. In allen diesen kleinen Formen pulsiert ein überaus frisches, heiteres Leben, und sie stehen mit der Volks-Musik in offenbarem Zusammenhange, was man von der Kanzonen-Literatur nicht behaupten könnte. Dieser haftet dann wirklich etwas Trockenes, Schul- und Organistenmäßiges an, wofür man teilweise einen Grund darin findet, daß diese Komponisten sehr stark mit dem Material, d. h. einesteils mit der Form und dann auch mit der Geigen-Technik zu kämpfen haben¹⁾; aber es ist doch nicht dieses allein. Vor allem und in allererster Linie fehlt es diesen Männern an Melodien, gefühlten Melodien. Ihr erstes Prinzip ist nicht eine freie Melodie,

1) Dennoch darf man diesem Umstand lange nicht soviel Gewicht beilegen, als es Wasielewski in seiner »Geschichte der Instrumental-Musik« tut. Es ist wahr, daß die Komponisten die erste Lage nicht gern verlassen und nie über die dritte hinausgehen; aber in der ersten Lage leisten sie denn doch, insbesondere was Fingerge-läufigkeit anbetrifft, ganz Annehmbares. Den Stand der Technik zeigt besonders gut ein Werk von Dario Castello, *Sonate concertate*, 1628. Die Behauptung Wasielewski's, daß die G-Saite erst spät benutzt worden sei, läßt sich nicht aufrecht erhalten; B. Marini gebraucht schon in seinem ersten Werke von 1617, das Wasielewski allerdings nicht kennt, gelegentlich die G-Seite. Es ist auch sehr natürlich; zum bloßen Luxus und Ansehen werden die Geiger ihre G-Seite jedenfalls nicht aufgezogen haben!

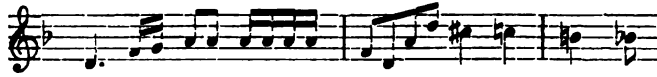
sondern technisch kompositorische Arbeit; diese soll allein den Wert ihrer Stücke ausmachen, und in dieser Beziehung wurde ihre Musik auch mit Organisten-Musik verglichen. Man sehe sich die Themen dieser Zeit einmal an; weit über Gabrieli hinaus und zwar an allen Ecken und Enden, springt einem der Kanzonen-Rhythmus immer wieder entgegen, und es gereicht der Instrumental-Musik dieser Zeit nicht zum Ruhme, daß sie so lange brauchte, um jenen überlebten Rhythmus abzuschaffen. Man hatte dadurch etwas zum Prinzip erhoben, was der Musik immer wieder zum Nachteil gereichen wird, sowohl früher in der Zeit der Überkunst des Kontrapunkts als auch jetzt hier in der Instrumental-Praxis: einseitig musikalische Arbeit wurde über das eigentliche Wesen der Musik gestellt. Hieran krankt direkt die Instrumental-Musik dieser Epoche. Ob das Fehlen einer wirklich empfundenen Melodie damit zusammenhängt, daß die Instrumental-Musik von der Oper, in welcher das Relativ noch wirklich herrschend war und der Melodie ebenfalls nur einen kleinen Raum gewährte, in melodischer Beziehung keine Förderung zu erwarten hatte, scheint nicht ganz ausgeschlossen; vielleicht könnte hierdurch das direkt nüchterne Wesen dieser Instrumental-Musik erklärt werden. So wäre das Ganze ein großes Beispiel dafür, daß die Instrumental-Musik eine starre Kunst zu werden beginnt, so bald sie aus sich allein schöpfen, »absolut« sein will. Es ging aber dennoch, als die Oper in melodischer Beziehung bereits herrliche Blüten trieb, ziemlich lange in der alten Weise fort, bis die Instrumental-Komponisten unter den Einfluß der venetianischen Oper gerieten.

Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Beeinflussung nicht in erster Linie um formale Elemente, sondern ganz besonders um den geistigen Inhalt der venetianischen Sinfonie. Dieser sollte, in das alte Gefäß der Instrumental-Musik geschüttet, dort vorerst eine ganz bedeutende Gährung, ja beinahe ein Aufbrausen verursachen. Es ist deshalb auch ziemlich naheliegend, von wem die Bewegung in stärkerem Maße ausgehen mußte, nicht von absoluten Instrumental-Musikern, sondern von Männern der Oper. Der erste große Instrumental-Komponist, der zugleich ein bedeutender Opern-Komponist war, ist Giov. Legrenzi, von dem Galvani 15 Opern nachweist. Da Legrenzi nach dieser Seite hin noch nie betrachtet worden ist, so muß hier auf ihn eingegangen werden¹⁾.

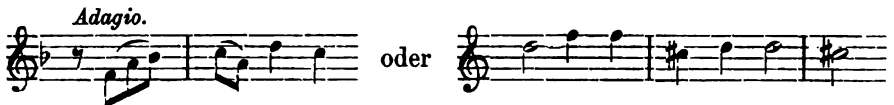
Geradezu einen Umschwung vollzieht Legrenzi mit dem Bilden von Themen. Noch Massimiliano Neri, der ihm an sonstiger Bedeutung am nächsten kommt und bei dem sich ebenfalls Einflüsse der venetianischen Opern-Sinfonie geltend machen, schreibt oft noch ungemein trockene

1) Für die Besprechung dienen teilweise Beispiele aus der Sammlung »Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts« von Wasielewski; dann ist aber besonders neues, noch wenig berührtes Material benutzt.

Themen, die nur zu sehr an das Starenlied der Kanzone erinnern. Gerade wie eine heftig wirkende Säure fallen dann aber viele Themen Legrenzi's in diese erstarrte Masse hinein. Themen¹⁾ wie



und auch gleich das des folgenden Satzes mit dem halstarrigen Verharren auf einem Ton sind nicht in der Schule der bisherigen Instrumental-Musik gewachsen. Die Sonate steht, sicher ganz mit Absicht des Komponisten, gleich am Anfang der Sonaten-Sammlung von 1655²⁾, und Legrenzi hat sich vielleicht im Voraus darauf gefreut, was die Spieler für Augen machen würden, wenn ihnen die Sammlung in die Hand kam und ihnen gleich ein solches Quecksilber-Thema entgegensprang. Denn Leidenschaft war bis dahin am wenigsten die Sache der Instrumental-Komponisten gewesen. In dieser Sonate weht ganz der Geist der Oper, welche die Chromatik schon längst sich nutzbar gemacht und das Verharren auf einem Ton als ausdrucksvolles Mittel angewendet hatte. Oder wenn Legrenzi Themen wie



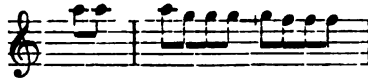
bringt, glaubt man da nicht in einer Oper zu sein, eine Liebesscene mit: *o mia cara* oder so etwas zu hören? Jedenfalls sind es Melodien, ist es wirkliche Musik, die nicht vom Verstande oder von der Tradition herkommt, sondern von da, wo sie auch hinführen will.

Aber die Themen sind nicht das Einzige, was bei Legrenzi an die Oper erinnert. Für seine Art der Behandlung des thematischen Stoffes wird einzig die Opern-Sinfonie, wie wir sie aus der zweiten Hälfte der ersten Periode (mit dem Allegro-Element) kennen gelernt haben, eine Erklärung geben. Mit manchen dieser Sätze schlägt Legrenzi der letzten Entwicklung des Instrumental-Stiles direkt ins Gesicht; denn derselbe hatte die kleinen Teile der früheren Kanzone immer mehr ausgeschieden und sich der Drei-Sätzigkeit genähert, indem er darauf ausgegangen war, ein Ton-Stück ausführlich zu entwickeln. Hiermit gibt sich nun Legrenzi in sehr vielen Fällen gar nicht lange ab. Kaum ist ein Thema nebst einigen Einsätzen der verschiedenen Stimmen erklingen, so wird es unterbrochen; ein neues und zwar vollständig kontrastierendes wird auf-

1) XXIII Nr. der Sammlung von Wasielewski. Das Thema ist bis auf Bach gelangt; das grimmige *D-Moll* Fugen-Thema aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers läßt die Abkunft von dem Legrenzi'schen Thema noch genau erkennen.

2) *Sonate a 2 e 3*. Stadt-Bibliothek Breslau.

gestellt, dem es dann aber ebenfalls wieder so geht. Die Allegro-Sätze Legrenzi's sind mit plötzlich hineingeworfenen Adagio-Takten, nicht ausgeführten Allegro-Teilen, ganz durchsetzt. Man sieht, daß eine Fülle von musikalischen Gedanken zum Ausdruck drängt, und kein einziges Mal braucht deshalb Legrenzi zu dem verrosteten Kanzonen-Motiv zu greifen. Ein ruhiger Fluß der Entwicklung ist nur in den ersten Sätzen der Sonaten zu bemerken, welche akademischer gehalten sind, gleichsam als wollte Legrenzi zeigen, daß auch er nach der Väter Sitte schreiben könne, wenn er nur wollte. Sei es aus diesem Grunde, daß er den Spielern seines Werks den Unterschied zwischen seiner und der früheren Kompositions-Weise recht augenfällig zeigen wollte oder aus dem der Pietät, in seinem op. 2¹⁾ hat Legrenzi eine Sonate seines Vaters — *il padre dell' Autore* — Giov. Maria Legrenzi²⁾ mitgedruckt. Die Sonate, *Justiniana* genannt (ein überaus häufiger Titel für Instrumental-Stücke), rührt zweifellos von einem sehr tüchtigen Komponisten her, obgleich sie ganz die alte Faktur zeigt und sich nicht genug am gleichen Thema erschöpfen kann, das nach Art der deutschen Variationen-Suite immer in anderen Umgestaltungen erscheint. Hineingeworfene kurze Takte, wie sie in vielen Sonaten-Sätzen von Legrenzi Sohn zu finden sind, weist die Sonate ebenfalls nicht auf, und so kann man gerade an ihr sehen, wie revolutionär der junge Legrenzi in der Instrumental-Musik verfuhr. Wenn er nach einem Adagio³⁾ von vier Takten, das man gerne noch einmal gehört hätte, plötzlich, ohne die geringste Vermittlung mit



losbricht, so glaubt man alles nur keine Kammer-Musik zu hören, sondern in der Oper zu sein, in welcher die Opern-Sinfonie sich schon längere Zeit auf diesen krassen Wechsel etwas zu Gute getan hatte. Auch die Kanzonen haben, wie bereits bemerkt, öfters das Tempo gewechselt; das Neue ist aber das Ruckartige, Plötzliche, in der Opern-Sinfonie das Übliche. Hier sei denn auch bemerkt, daß der Einfluß der Opern-Sinfonie gerade in dieser Hinsicht für die weitere Entwicklung der Instrumental-Musik nicht heilsam gewesen wäre, da zu dem Wesen der reinen Instrumental-Musik diese zerrissene Gestaltungsart nicht paßt. Was an dem einen Orte natürlich und leicht erklärlich ist, wird, am falschen Orte angebracht, zu einem Unding. Die Erklärung ist leicht zu finden: Die Effekte der Opern-Sinfonie hatten solchen Eindruck gemacht, daß

1) *Sonate a 2 e 3*, op. 2, 1655. Stadt-Bibliothek Breslau.

2) Über Legrenzi's Vater, der allem Anschein nach ebenfalls Musiker war, ist bis dahin nichts bekannt geworden. Kein Nachschlagewerk kennt ihn.

3) In Nr. XXX der Beilagen Wasielewski's.

man sie losgelöst von ihren Ursachen und Grundlagen, also unmotiviert nachbildete. Man verfuhr äußerlich, gewissermaßen mechanisch und sinnlos, aber das Verfahren brachte dennoch neues Leben, neuen Inhalt in die Instrumental-Musik. Denn vorläufig war gerade dieses revolutionäre Vorgehen von ungemeinem Werte: Die Instrumental-Musik erhielt neue Stimmungsgebiete, neue Aufgaben und damit eben neues Leben. Und daß sie nicht zu sehr ins Experimentieren geriet, dafür sorgte die Pflege des Tanzes, der etwa von dieser Zeit an, in weitaus künstlerischerer Weise als bisher, seine überaus wichtige Rolle in der ferneren Entwicklung mitspielt.

So interessant es wäre, gerade bei Legrenzi noch länger zu verweilen, indem sich bei ihm noch andere Charakteristika der Opern-Sinfonie zeigen, insofern nämlich in einigen Allegro-Sätzen statt fugierter mehr akkordische Schreibweise angewendet ist, wodurch diese noch mehr zur Opern-Sinfonie hinneigen, so muß dennoch davon Abstand genommen werden; die Hinweise werden aber hier genügen.

Es ist nicht Legrenzi allein, bei dem sich Einflüsse der Oper, das heißt besonders der Opern-Sinfonie geltend machen; auch hier können teilweise einige Stücke aus Wasielewski's Sammlung als Beispiele dienen:

Vitali, kein Opern-Komponist, zeigt deutlich, daß er sein Ohr der Oper nicht verschlossen hat. Ein so pathetisches, schwermütiges *Adagio* in *F-moll*, (in dem *Capriccio*¹⁾ von 1669) wird man in der früheren Instrumental-Musik kaum finden; das sind die im Ausdruck gesteigerten Töne, die zum ersten Male in der Musik das Musikdrama entfesselte. Auch Vitali hat den schnellen, plötzlichen Wechsel; vielleicht nennt er deshalb, wie zur Entschuldigung, das Stück *Capriccio*. Denn der Name *Capriccio* kommt häufig vor, nur haben diese *Capricen* nicht besonders viel *Launiges*. Vitali macht auch zuweilen, wie die Opern-Komponisten, mit einer *Fermate* plötzlich Halt und bricht dann aufs Neue los.

Bei Uccellini, einem Opern-Komponisten²⁾, zeigt sich die Wirkung der Oper besonders in melodischer Beziehung. Seine Sinfonie »*La Suavissima*«³⁾ (wie kontrastiert dieser Name schon gegen die früheren Überschriften von Instrumental-Stücken) wetteifert in gesanglich melodischem Reiz mit Liebes-Duetten in der Oper; überaus interessant ist das darauf folgende *Allegro*:



Dies ist ganz der übermütige Zug, der so oft in den Sinfonien herrscht;

1) Nr. XXV der Beilagen Wasielewski's.

2) Zu Modena. Siehe Fétis, *Biographie universelle* etc.

3) Nr. XXIX.

denn das angeführte Thema ist nichts anderes als eine Umbildung der vorhergehenden Adagio-Melodie. Was vorher in diesem mit der größten Rührung gebetet wurde, wird jetzt lustig heruntergetanzt, indem Uccellini Motive aus dem Adagio benutzt, wodurch er die kleine Karrikatur zu stande bringt¹⁾, ein Verfahren, das wir oft bei den Sinfonien beobachten konnten.

Dem Programm-Stück Uccellini's »La gran Battaglia«²⁾ sieht man seine Abkunft von der Oper deutlich genug an; besonders in seinem zweiten Teil könnte es ebenso gut in einer Oper stehen: Mit solcher Unverfrorenheit 23 Takte lang nichts als figurierte *D-dur*-Akkorde zu hämmern, das würde den Komponisten und dem Publikum vor dem Wirken der Oper denn doch etwas zu profan erschienen sein. Man hat schon lange, sowohl in der Chor-Musik als auch in der Instrumental-Musik Schlachten geschlagen³⁾; aber diese Art der Behandlung ist denn doch erst durch die Oper möglich geworden, in welcher es galt, mit den einfachsten Mitteln die gewünschte Wirkung zu erzielen.

Auch Mazzaferata ist von der Oper beeinflusst; sein Sonaten-Thema:



findet sich in ganz ähnlicher Gestalt häufig in Opern-Sinfonien, so bei P. A. Ziani in seiner Programm-Sinfonie (das Volk stürzt mit dem Rufe

1) Ich mache auf diese Züge, die mit der Variation zusammenhängen, aufmerksam, da sie Wasielewski allem Anschein nach übersehen hat.

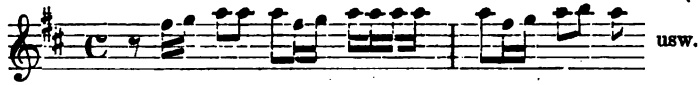
2) Nr. XXIX der genannten Beilagen.

3) Das älteste instrumentale Schlachten-Stück, das mir bekannt ist, befindet sich in der Sammlung von Instrumental-Stücken von Susato von 1550 (von R. Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte herausgegeben, 1875, Seite 82), das im zweiten Teil die Schlacht schon ganz passend mit dem Motiv



mal; eine Anticipation des Monteverdi'schen Tremolo? In der Lauten-Musik sind noch frühere Schlachten-Darstellungen nachweisbar. O. K ö r t e findet eine solche, »La guerre« in einem Attaignant'schen Lautenbuch von 1529 (Zeitschrift der IMG. IV, 2, Seite 98). Auch später war bekanntlich die Schlacht den Komponisten ein sehr beliebter Stoff. Keine Geringere wie A. Gabrieli und A. Padofano haben diesen dankbaren Vorwurf für Kompositionen gewählt. In den *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori* 1590 schreiben beide Schlachten. Die Stücke heißen: *Aria della Battaglia per sonar d' instrumenti da Fiato*. Die Stücke weisen ähnliche Momente wie das bei Susato auf. (Bibl. zu Augsburg.) Im 17. Jahrhundert waren Schlachten-Stücke ebenfalls verbreitet, so daß sie sogar als gebräuchliche Überschriften für Instrumental-Stücke galten, als »battaglia«. Im 18. Jahrhundert erinnere ich an die berühmten »Battalie« von Graun und P. E. Bach.

»Vittoria« auf die Bühne; das gleiche Motiv erklang vorher in der Sinfonie) zu »Annibale« in Capua 1661.



Auch das sofortige Wenden nach der Dominante, wie es diese Kammer-Sinfonie und zwar nach der gleichen Taktzahl wie die Opern-Sinfonie zeigt, weist auf die innere Verwandtschaft dieser Stücke hin.

Überaus wichtig sind, was den Einfluß der Opern-Sinfonien auf die Instrumental-Musik betrifft, Stücke von Biagio Marini, auf welchen Komponisten wiederholt aufmerksam gemacht worden ist. Gemeint sind damit besonders die mit »Sinfonien« bezeichneten vierstimmigen Sätze in op. 22¹⁾ von 1655, von denen Wasielewski sagt: »Man begreift nicht, welchem speziellen Zwecke sie gedient haben können; denn als selbständige Instrumental-Stücke sind sie zu kurz«²⁾. Marini versucht nun in diesen Instrumental-Stücken nichts anderes, als die Opern-Sinfonie (und zwar diejenige der frühesten Periode, die das Allegro-Element noch nicht enthält) in die Kammer-Musik einzuführen. Daß Marini ein überaus rühriger und findiger Kopf war, ist bereits gesagt worden. Torchi bezeichnet ihn sogar als einen »reformatore« der Instrumental-Musik, obgleich er Marini's erste Werke, die höchst wichtig sind und ganz aus dem Anfang des Jahrhunderts stammen, nicht kennt.

Die betreffenden sechs Sinfonien aus op. 22 sind mit Ausnahme der sechsten alle zweiteilig und werden, wahrscheinlich gerade wegen ihrer Kürze, wiederholt. Sie weisen fast alle den feierlichen Ton der Opern-Sinfonie auf, sind aber in den Mittel-Stimmen, wie es dem Kammer-Stil zukommt, etwas reicher ausgearbeitet. Außerordentlich interessant sind sie deshalb, weil sie zeigen, daß der feierliche Ton nur scheinbar so leicht zu treffen ist, denn, was innere Gewalt betrifft, erreichen sie die Opern-Sinfonien nicht. Marini's Talent ist im großen Ganzen mehr auf das Kapriziöse, Leichte gerichtet; hier leistet er aber ganz Ausgezeichnetes.

Die Beispiele von Instrumental-Stücken dieses Komponisten bei Wasielewski sind überdies so ungünstig wie möglich gewählt, geben jedenfalls nicht das richtige Bild von Marini, der, in erster Linie den Tanz kultivierend, auch bei seinen Sonaten auf Periodisierung drang. Um gerade hierin von diesem wichtigen Tonsetzer ein deutliches Bild zu geben, folgt in den Beilagen (Nr. 5) ein kleines Stück aus der zweiten Sonate von op. 22, ein *Grave*, mit dem die Sonate beginnt. Das Beispiel weist ganz den Typus einer einfachen Opern-Sinfonie der ersten

1) Stadt-Bibliothek zu Breslau.

2) A. a. O., S. 40.

Periode auf. Der Aufbau mit den Sequenzen führt direkt von den Opern-Sinfonien zu Monteverdi hinüber, den Marini auch persönlich gekannt haben dürfte¹⁾.

Marini scheint ein sehr witziger Künstler gewesen zu sein und dem Humor gelegentlich auch einmal in seinen Instrumental-Stücken ein Plätzchen eingeräumt zu haben.

Anders ist wohl kaum eine Stelle in einem *Balletto* seines op. 22 zu deuten, in welcher er siebenmal hintereinander in der Melodie-Stimme mit



ansetzt, ohne darüber wegzukommen; erst dann geht es weiter, während die anderen Stimmen mit kurzen Achtel-Noten ein schadenfrohes Gelächter anzustimmen scheinen. Hat man an eine Stotter-Szene in der venetianischen Oper zu denken? Unmöglich ist es nicht, und deshalb sind in einer Zeit, in welcher die Oper so das Gemeingut und die Tagesfrage Aller war und ihr Wesen in allen Musik-Gattungen zu verspüren ist, Auslegungen wie die oben gegebene nicht aus dem »Blauen« gegriffen. Die Anwendung des Sequenz-Verfahrens sowie der wohl ganz unzweifelhafte Anschluß an Opern-Musik und Opern-Ereignisse lassen Marini harmonische Kühnheiten erfinden und wagen, wie man sie in der reinen Instrumental-Musik dieser Zeit nie und nimmer vermuten würde. Ich gebe ein Beispiel aus dem zweiten Balletto von op. 22, auf zwei Systeme übertragen:

Two systems of musical notation for a Balletto. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a sequence of chords in the treble staff and corresponding notes in the bass staff. The second system continues the sequence, ending with a double bar line and repeat dots. The bass staff includes figured bass notation (6, 6, #, #) under the notes.

1) *Balletto* mit der Monteverdi'schen Überschrift in op. I, 1617. Venedig.

Man versuche, solche Musik von dem »absoluten« Standpunkt aus zu erklären, und man wird nicht umhin können, Marini Extravaganzen und harmonische Tollheiten unmotiviertester Art vorzuwerfen. Denn erklären lassen sich derartige Akkord-Folgen, wie E-dur auf G-moll usw., die erst das Musikdrama und die Programm-Musik des 19. Jahrhunderts wieder aufbrachte, nicht anders, als daß man dem Komponisten entweder die Sucht, interessant, originell zu erscheinen, zum Vorwurf macht, oder aber, daß ihn außermusikalische Ideen auf solche Stellen brachten. Marini ist aber ein gesunder Komponist, war auch um diese Zeit kein jugendlicher Strudelkopf mehr, lebte aber zur Zeit der höchsten Blüte der venetianischen Oper und wohl wahrscheinlich in Venedig selbst, da seine Werk dort zum Druck gelangten. Das Beispiel mit den so fremdartigen Harmonien und dem fortwährenden Unterbrechen der Entwicklung will uns sicher eine Geister- oder sonst ganz außergewöhnliche Szene aus der Oper vorführen. In dieser Art wäre über Marini's Stücke, was Einfluß der Oper betrifft, noch Manches zu sagen; doch mag an diesem Orte hiervon genug sein.

Von einem ganz ähnlichen Standpunkt sind Sonaten von Maurizio Cazzati, *Sonate à 2* 1656¹⁾, zu betrachten, in denen es oft geradezu von Opern-Geist wetterleuchtet. Da von diesem trefflichen Komponisten nichts neu gedruckt ist²⁾, so folgt in den Beilagen (Nr. 6) ein Stück aus einer Sonate³⁾ »La Strozzi« und zwar deshalb, um an einem handgreiflichen Beispiel zu zeigen, in welcher Weise die Komponisten von der Opern-Sinfonie beeinflusst wurden. Interessant ist das Stück auch deshalb, weil es in seinem Anfang starke Ähnlichkeit mit dem Grave von Marini (Nr. 5) aufweist.

Das Stück, der zweite Teil der Sonate, könnte gerade so gut eine Opern-Sinfonie sein. Zuerst der breite, pathetische Anfang mit den spannenden Fermaten, der sich wie eine Verheißung auf etwas Außergewöhnliches anhört. Auch die sequenzmäßige Anlage weist direkt zur Opern-Sinfonie hinüber. Ohne weiteres entwickelt sich plötzlich ein Schlachtenbild, das immer lebhafter und erregter wird; hin und her schwirren die Noten gleich Waffen in der Luft. Plötzlich wieder etwas ganz anderes: ein friedlicher, fröhlicher Tanz, der etwas von der Monteverdi'schen *Moresca* (nicht in den Noten, aber im Charakter) hat, beginnt, und schmeichelnd schließt sich ein ganz weiches, beinahe weibliches Thema

1) Stadt-Bibliothek zu Breslau.

2) Wasielewski kennt ihn nicht und Torchi gibt von ihm auch keine Melodie-Schnitzel. Soeben kommt mir der dritte Band von »The Oxford History of Music« von H. Parry in die Hände, der das 17. Jahrhundert behandelt und in welchem einige Korrenten aus einem Werk von 1667 mitgeteilt sind. (S. 320.)

3) Es ist die 12. Sonate der Sammlung.

an. Liebevoll umschlingen sich die Stimmen; dann gibts eine Fermate, also aufgepaßt: wie Kugeln aus dem Rohr schießen zu gleicher Zeit die beiden Stimmen los, als ob es einen letzten Wettkampf gelte, und als sie im schönsten Laufen sind, kommt auch der Baß, der bis dahin ruhig zugesehen hat, hinzu, beschwichtigt die Eilenden, und friedlich, ohne viele Umstände begeben sie sich auch zur Ruhe.

Es kann fraglich erscheinen, ob alte Musik in dieser Weise auszulegen ist; daß diese Musik aber fantasievoll ist, wird Jeder zugeben müssen, und warum soll man einer solchen nicht ebenfalls mit Fantasie beikommen?

Es ist wiederholt schon von Giov. Batt. Bassani die Rede gewesen, der auch Opern-Komponist, in der Geschichte der Instrumental-Musik eine wichtige Rolle spielt. Wasielewski¹⁾ sind die *Adagi* in seinen Kirchen-Sonaten deswegen aufgefallen, weil diesen »meist aus einer einfachen Folge von Harmonien bestehenden Sätzen« die Periodisierung fast gänzlich fehlt. Dieser Seitenblick, den Wasielewski auf die langsamen Sätze Bassani's wirft, muß umsomehr auffallen, als er die schnellen Sätze gerade wegen ihrer scharfen Gliederung überaus lobend hervorhebt und erklärt, daß die schnellen Sätze »freilich in ihrer meist fugenartigen Behandlung durch den Eintritt des Themas und seiner Gegensätze eine deutliche Gliederung begünstigen.« Dieser Grund, der eine Kern-Frage der ganzen Entwicklung der Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert berührt, entbehrt der historischen Richtigkeit und beruht auf einer teilweise gänzlichen Verkennung der Entwicklung der italienischen Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert. Man frage sich nur in der Art: Liegt eine schärfere Periodisierung gerade im Wesen der fugierten Schreibweise, dann ist es sonderbar, daß es länger als das halbe 17. Jahrhundert, das zur Hauptsache gerade dieselbe anwendet, gebraucht hat, um zu einer schärferen Periodisierung zu gelangen. Die fugenartige Behandlung hatte statt dessen gerade eine breit angelegte, nichts weniger als übersichtliche Musik ergeben, der immer noch etwas von der »unendlichen Melodie« Gabrieli's anklebte. Daß Bassani scharf gegliederte fugierte Sätze schrieb, hat seinen Grund in einer ganz anderen Seite, die allerdings, und dies ist der Hauptmangel des grundlegenden Werkes über Instrumental-Musik, Wasielewski sehr wenig berücksichtigt hat, nämlich in der ganz bedeutenden Kultivierung des Tanzes in Italien und seiner Wirkung auf die Instrumental-Musik, die sich dann bei Bassani noch in starkem Maße mit dem Einfluß der Opern-Sinfonie verbindet.

Wie Wasielewski dazu kommt, den langsamen Sätzen Bassani's vorzuwerfen, daß sie gleich wie »bei früheren Meistern den Eindruck einer

1) Die Violine im 17. Jahrhundert, Seite 66.

verschwommenen Tonmasse machen«, ist schlechthin unerklärlich. Von Verschwommenheit ist nicht die Rede, wenn man die Stücke phrasiert, wozu Einem Bassani bei dem strengen Sequenzen-Bau seiner langsamen Sätze selbst die Mittel an die Hand gibt. Gerade die von Wasielewski beigegebenen Stücke weisen eine vollständig klare Gliederung auf, die durch die Gegensätze von *forte* und *piano* (Echo-Effekte) noch klarer wird¹⁾.

Bassani ist eine für die Instrumental-Musik überaus wichtige Persönlichkeit, weil er als Opern-Komponist Elemente aus der Oper in die Kammer-Musik hinübernahm und hier verwertete; noch wichtiger ist er aber dadurch, daß sich an ihn historische Wendungen knüpfen. Bassani war der Lehrer Corelli's: Die »hymnenartigen« langsamen Tonsätze in dessen Sonaten und Konzerten nehmen ihren Weg über Bassani zurück zu den venetianischen Sinfonien. Denn Bassani war mit Marini einer der ersten, der die langsamen Sätze in dieser Art behandelte. Man vergleiche beispielsweise die Adagi in Corelli's Sonaten op. 1 Nr. III und X, und man wird diese jetzt historisch vollständig begreifen und verstehen.

Aber auch in anderer Beziehung zeigt sich bei Corelli der Einfluß der Sinfonien. Die eingestreuten Adagi-Takte in der »Fanfaren-Sonate« Nr. IX von op. 1, ferner in Nr. V, in welcher fortwährend Allegro und Adagio einander unterbrechen, werden ihre Erklärung nur in den Opern-Sinfonien finden; das unmotiviert Abbrechen mutet Einem bei einem so geklärten Künstler sonderbar genug an; es legt aber Zeugnis ab, wie ungemein tief das Wesen der Opern-Sinfonien in die Instrumental-Musik gedrungen war. Durch Komponisten wie Corelli, Abaco und andere erfährt denn auch die venetianische Opern-Sinfonie, gerade was die langsamen Sätze betrifft, eine ganz wunderbare Verklärung. Viele langsame Sätze in diesen Sonaten sind das Abendrot dieser allmählich verschwindenden Stil-Gattung; denn eigentümlich, die »einheimischen« deutschen Komponisten des 18. Jahrhunderts zeigen für diese milde, leidenschaftslose, sozusagen irdischen Beigeschmacks entbehrende Feierlichkeit keine Neigung: Mozart, der so manches bewußt und unbewußt mit den Italienern gemein hat, schlägt in der Ouvertüre zur Zauberflöte jenen venetianischen Feierton noch einmal an: die feierlichen *B-dur*-Akkorde sind wirklich wie ein Gruß aus der Glanzzeit der venetianischen Opernzeit, und Mozart hatte die Wirkung solcher feierlicher Akkorde auch aus Holzbauer's Sinfonie zum »Günther von Schwarzburg«²⁾ kennen gelernt.

1) Vergleiche auch das kleine Beispiel bei Torchi »*La musica instrumentale etc.*« (Rivista musicale).

2) Siehe die Einleitung zu der von H. Kretzschmar besorgten Neuausgabe dieser Oper in den Denkmälern deutscher Tonkunst.

Die Beispiele von Instrumental-Kompositionen, in welchen sich der Einfluß der Opern-Sinfonie zeigt, könnten in unbeschränkter Zahl vermehrt werden. Hierum wird es sich aber an diesem Orte nicht handeln, indem die Arbeit nicht bezweckt, Instrumental-Musik-Geschichte zu schreiben, sondern nur den Beweis führen will, daß die Oper und zwar besonders die Opern-Sinfonie, von mächtigem Einfluß auf die Instrumental-Musik jener Zeit war, und daß die künftige Geschichte der Instrumental-Musik sich mit dieser Tatsache abzufinden haben wird. Als weiteren Beweis muß nur ein Fall noch zur Sprache kommen, weil er mit der Entwicklung der deutschen Instrumental-Musik in engstem Zusammenhange steht.

Durch einen glücklichen Fund Karl Nef's¹⁾ sind die schwer vermißten Kammer-Sonaten Rosenmüller's vom Jahre 1670 wieder ans Tageslicht gekommen; man wußte schon lange, daß sie ein mit *Sinfonia* betitelttes Einleitungs-Stück statt der üblichen *Paduane* hatten, und daß jedenfalls Rosenmüller's Aufenthalt in Venedig zu dieser schwerwiegenden Neuerung geführt hatte. Daß die Sonaten aber so sehr den Einfluß der venetianischen Opern-Sinfonie zeigen würden, konnte nicht geahnt werden. Nef weist denn auch auf denselben hin; da er aber die venetianische Sinfonie-Literatur nicht kennt und kennen kann, ist der Hinweis etwas äußerlich ausgefallen. Aus der Beschreibung der Stücke und der Beilage selbst geht hervor, daß Rosenmüller in den Sinfonien ganz im Fahrwasser der Opern-Sinfonie fährt. Nur übertreibt er noch, wie fast immer Deutsche, wenn sie etwas Ausländisches nachahmen, so wenigstens in der Sinfonie, welche der Publikation beigegeben ist. Rosenmüller kann sich nicht genug tun mit Fermaten, alle paar Akkorde unterbricht er sich, aber doch wieder nicht in der trotzdem so planvollen Art und Weise, zu welcher die Italiener trotz aller Freiheit gelangt waren. Das Beispiel von Cazzati (Nr. 6), in welchem trotz Unterbrechens der Entwicklung ein einheitliches Ganzes vor uns steht, wird zeigen können, wie dies gemeint ist. Man sieht auch hieraus, wozu die Sequenz wirklich von Nutzen sein konnte, und wie tiefinnerlich sich ihr Vorhandensein bei den Italienern herschreibt. Was Form anbetrifft, konnte Rosenmüller von den Italienern ungemein viel lernen, und an Gedanken stehen ihm die italienischen Komponisten dieser Zeit ebenfalls nicht nach. Da man sich in Deutschland ein wenig daran gewöhnt hat, vom deutschen Suiten-Standpunkt auf die italienische Instrumental-Musik dieser Zeit etwas herunterzuschauen, so können Fälle wie diese wieder zeigen, wie eminent viel die deutsche Musik und gerade auch die Instrumental-Musik von den Italienern lernen konnte, und wie

1) Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Veröffentlicht als Beiheft V der Publikationen der IMG.

viel sie ihr auch zu verdanken hat. Wenn in den Rosenmüller'schen Sinfonien »die deutsche Instrumental-Musik zum ersten Male ihre Schwingen regt, den höheren und höchsten Zielen zuzufliegen«, wie Nef von diesen Stücken sagt, so hätte sie es also wieder einem andern Lande zu verdanken, dessen Kunst Rosenmüller veranlaßte, der Instrumental-Musik Ideen zuzuführen, die außerhalb ihres Bereiches liegen. Man kann beinahe mit Bestimmtheit den Satz aufstellen: jeder Aufschwung, zum mindesten jeder Umschwung in dem Wesen der Instrumental-Musik tritt immer dann ein, wenn ihr von außen her ein neuer Ideen-Gehalt zugeführt wird, wenn sie, negativ ausgedrückt, daran erinnert wird, daß sie eben keine »absolute« Kunst ist.

Die spätere Sonaten-Sammlung¹⁾ Rosenmüller's von 1682, auf deren opernhafes Wesen der Biograph Rosenmüller's, A. Horneffer²⁾, aufmerksam macht, war leider nicht erhältlich³⁾; sie könnte zeigen, wie weit Rosenmüller seinen Aufenthalt in Venedig in sich verarbeitet hat; denn Beschreibungen reichen hier nicht aus.

Wie weit der Einfluß der Opern-Sinfonien durch Rosenmüller's Vorgehen auf Deutschland reicht, kann hier nicht verfolgt werden; über das Wesentliche gibt die erwähnte Abhandlung Nef's hinreichend Auskunft.

Wir haben Entstehung, Entwicklung und auch die Anzeichen eines baldigen Endes der venetianischen Opern-Sinfonie mit angesehen. Sie boten uns ein kleines Stück Musikgeschichte von eigenartigem, aber überaus organischem Verlauf, der wieder in engem Zusammenhang mit der venetianischen Oper selbst stand. Mit dieser fiel auch die Sinfonie und verschwand. Es war ihr versagt gewesen, Berühmtheit zu erlangen wie die beiden anderen Sinfonie-Arten, die französische Overture und die neapolitanische Sinfonie, deren abgeschlossene Form ihnen hierzu verhalf. Was aber unserer Sinfonie an äußerem Ruhme, dem Grunde ihres Vergessenseins, abging, das ersetzte sie durch ihre Wirkung auf die Instrumental-Musik. An dem Aufschwung derselben in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat sie innigsten Anteil, und bis tief ins 18. Jahrhundert klingt sie in der Instrumental-Musik an. Sie ist es, die gerade — gewiß nicht zufällig — zur Zeit ihrer höchsten Blüte der reinen Instrumental-Musik neues Leben zuzuführen vermag; aber auch zur Zeit ihres Niederganges, der eine Nachblüte genannt werden muß, ist es ihr durch eine glückliche, doch innerlichst in ihrem Wesen liegende Verknüpfung der Umstände möglich, eine Instrumental-Form, die für lange Zeit das Haupt-Interesse der Instrumental-Praxis bilden sollte, vorzubereiten,

1) Königliche Bibliothek zu Berlin.

2) A. Horneffer, Joh. Rosenmüller. Charlottenburg 1898. Seite 117.

3) Sie befinden sich, wie mir Herr Oberbibliothekar Dr. Kopfermann mitteilt, behufs Neu-Ausgabe in Händen von Herrn Dr. Karl Nef.

das Instrumental-Konzert. Es kann vielleicht noch nicht ganz übersehen werden, wie weit der Einfluß unserer Sinfonie reicht; in gewisser Beziehung, durch die Vermittlung der übrigen Instrumental-Musik, erstreckt er sich bis in die moderne Zeit hinein, da es kaum einen hervorstechenden Zug dieser Sinfonie gibt, welcher nicht im Großen Schule gemacht hätte. Blicken wir aber von den Sinfonien der Venetianer zurück, wo die Wurzel für das Emporblühen ihres mächtigen Baumes liegt, so sehen wir eine einsame Gestalt, die in nerviger Hand den Schlüssel der gesamten modernen Musik hält, Großmeister Claudio Monteverdi.



ANHANG.

1. FR. CAVALLI, Sinfonie zu «Ormindo».

1644.

The image displays a musical score for the first movement of the Sinfonia for Ormindo by Francesco Cavalli. The score is arranged in three systems, each containing five staves. The top staff of each system is in treble clef, while the bottom four staves are in bass clef. The music is written in a style characteristic of the Baroque era, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical score.

2. M. A. ZIANI, Sinfonie zu «Schiava fortunata».

1874.

I. Viol. 
II. Viol. 




Allegro.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 3/4 time. The first two measures are mostly rests. From measure 3, the music begins with a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. A fermata is placed over the first note of the bass line in measure 6, with the number '6' written below it.

The second system of musical notation consists of four staves. The music continues from the first system. In measure 10, there is a key signature change to one sharp (F#). A fermata is placed over the first note of the bass line in measure 12, with the number '4' and a sharp symbol (#) written below it.

The third system of musical notation consists of four staves. The music continues with a more active and rhythmic texture, featuring many sixteenth and thirty-second notes in the upper staves.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The music continues with a similar active texture. A fermata is placed over the first note of the bass line in measure 22, with the number '4' and a sharp symbol (#) written below it.

3. PIETR. FRANCESCHINI; Sinfonie zu «Arsinoe».

1677.

Grave.

The first system of the musical score for the 'Grave' section consists of four staves. The top staff is the first violin part, the second is the second violin part, the third is the viola part, and the fourth is the bass part. The music is in a slow, solemn tempo. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The system concludes with a fermata over the final note of each staff.

Presto.

The second system of the musical score for the 'Presto' section consists of four staves. The tempo is significantly faster than the previous section. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. A 'Sic' marking is present above the second violin staff in the third measure. The system concludes with a fermata over the final note of each staff.

The third system of the musical score for the 'Presto' section consists of four staves. It continues the rapid sixteenth-note passages from the previous system. The music is highly rhythmic and energetic. The system concludes with a fermata over the final note of each staff.

The fourth system of the musical score for the 'Presto' section consists of four staves. It continues the rapid sixteenth-note passages. The music is highly rhythmic and energetic. The system concludes with a fermata over the final note of each staff.

A musical score for the first system of the first movement of the symphony by Carlo Pallavicini. It consists of five staves: two treble clefs (Violins I and II), two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses), and a double bass line. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

4. CARLO PALLAVICINI.

Erster Satz aus der Sinfonie zu „L' Amazoni Corsara.“

1888.

A musical score for the second system of the first movement of the symphony by Carlo Pallavicini. It consists of five staves. The music continues from the first system. Dynamic markings include *(p)* (piano) in the first, second, third, and fourth staves. The notation includes various rhythmic values and rests.

A musical score for the third system of the first movement of the symphony by Carlo Pallavicini. It consists of five staves. The music continues from the second system. Dynamic markings include *(f)* (forte) in the first, second, third, and fourth staves, and *(p)* (piano) in the fifth staff. The notation includes various rhythmic values and rests.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music is marked with a dynamic of *f* (forte) in each staff.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music is marked with a dynamic of *p* (piano) in each staff.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music is marked with a dynamic of *f* (forte) in each staff. The word "Sie" is written above the bass staff. At the bottom of the system, there are fingerings: *f* 5 6 6 5 6.

5. BIAGIO MARINI,
Grave aus der 2^{ten} Sonate von Op. 22.
1655.

Für 2 Violinen und Baß.

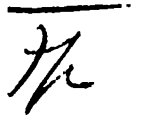
Grave.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and begins with a common time signature. The first staff contains a melodic line with a long note in the second measure. The second staff contains a similar melodic line with some chromaticism. The third staff contains a bass line with a '2' marking above the second measure and a '6 4#' marking above the fifth measure.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues from the first system. The third staff has a '2' marking above the second measure.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues. The third staff has '2' markings above the second and fourth measures.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music concludes the system with a final note in the top staff.



6. MAURITIO CAZZATI.

Aus der Sonate XII „La Strozzi“ in „Sonate a 2 Viol.“

1856.

Grave:

Tremolo

